Georges Didi-Huberman

SOBREVIVÊNCIA DOS VAGA-LUMES

EDITORA ufmg

Georges Didi-Huberman. Filósofo e historiador da arte, é professor da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais de Paris. Suas obras abordam, sob perspectivas teóricas contemporâneas, a história e a crítica da arte e da imagem. Entre seus trabalhos mais importantes, destacam-se *La peinture incarnée* (1985), *Devant l'image*: *question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1997), *Devant le temps*: *histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), *L'image ouverte: motifs de l'incarnacion dans les arts visuels* (2007).

SOBREVIVÊNCIA DOS VAGA-LUMES

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
REITOR Jaime Arturo Ramírez
VICE-REITORA Sandra Regina Goulart Almeida

EDITORA UFMG
DIRETOR Wander Melo Miranda
VICE-DIRETOR Roberto Alexandre do Carmo Said

CONSELHO EDITORIAL
Wander Melo Miranda (PRESIDENTE)
Ana Maria Caetano de Faria
Danielle Cardoso de Menezes
Flavio de Lemos Carsalade
Heloisa Maria Murgel Starling
Márcio Gomes Soares
Maria Helena Damasceno e Silva Megale
Roberto Alexandre do Carmo Said

Georges Didi-Huberman

SOBREVIVÊNCIA DOS VAGA-LUMES

Vera Casa Nova
Márcia Arbex
Tradução

Consuelo Salomé
Revisão

1ª reimpressão

Belo Horizonte
Editora UFMG
2014

© 2009, Éditions de Minuit. Título original: *Survivance des lucioles*
© 2011, Editora UFMG | 2014, 1ª reimp.

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

D556s Didi-Huberman, Georges.
Sobrevivência dos vaga-lumes / Georges Didi-Huberman ; Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução ; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2011.
160 p. : il. – (Babel)

ISBN: 978-85-7041-889-0
Tradução de: Survivance des lucioles.
Inclui bibliografia.

1. Linguagem – Filosofia. 2. Sociologia. 3. Literatura francesa. I. Casa Nova, Vera. II. Arbex, Márcia. III. Título. IV. Série.

CDD: 844.914
CDU: 840-4

Elaborada pela DITTI – Setor de Tratamento da Informação
Biblioteca Universitária da UFMG

COORDENAÇÃO EDITORIAL	Michel Gannam
DIREITOS AUTORAIS	Maria Margareth de Lima e Renato Fernandes
ASSISTÊNCIA EDITORIAL	Eliane Sousa
COORDENAÇÃO DE TEXTOS	Maria do Carmo Leite Ribeiro
REVISÃO E NORMALIZAÇÃO	Danivia Wolff
REVISÃO DE PROVAS	Beatriz Trindade e Juliana Santos
PROJETO GRÁFICO	Cássio Ribeiro, a partir do projeto de Marcelo Belico
FORMATAÇÃO, CAPA E ATUALIZAÇÃO 1ª REIMP.	Cássio Ribeiro
PRODUÇÃO GRÁFICA	Warren Marilac

EDITORA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6.627 | CAD II / Bloco III
Campus Pampulha | 31270-901 | Belo Horizonte/MG | Brasil
Tel. +55 31 3409-4650 | Fax +55 31 3409-4768
www.editoraufmg.com.br | editora@ufmg.br

La luce è sempre uguale ad altra luce.
Poi variò: da luce diventò incerta alba,
[...] e la speranza ebbe nuova luce.

A luz é sempre igual a uma outra luz.
Depois se modificou: de luz se tornou alvorada incerta,
[...] e a esperança teve uma nova luz.

P. P. Pasolini. A resistência e sua luz (1961).

Era l'unico modo per sentire la vita,
l'unica tinta, l'unica forma: ora è finita.
Sopravviviamo: ed è la confusione
di una vita rinata fuori dalla ragione.
Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire.

Era o único modo de sentir a vida,
a única cor, a única forma: agora acabou.
Sobrevivemos: e é a confusão
de uma vida renascida fora da razão.
Te suplico, ah, te suplico: não queiras morrer.

P. P. Pasolini. Súplica à minha mãe (1962).

SUMÁRIO

I

INFERNOS?

Grande luz (*luce*) paradisíaca *versus* pequenas luzes (*lucciole*) na vala infernal dos "conselheiros pérfidos" (11). – Dante revirado de cabeça para baixo nos tempos da guerra moderna (14). – Um jovem rapaz, em 1941, descobre nos vaga-lumes os lampejos do desejo e da inocência (17). – Uma questão política: Pier Paolo Pasolini em 1975, o neofascismo e o desaparecimento dos vaga-lumes (24). – O povo, sua resistência, sua sobrevivência, destruídos por uma nova ditadura (31). – O inferno realizado? O apocalipse pasoliniano reprovado, experimentado, aprovado, sobrevalorizado hoje (38).

II

SOBREVIVÊNCIAS

Os vaga-lumes desapareceram *todos* ou eles sobrevivem *apesar de tudo*? A experiência poético-visual da intermitência em Denis Roche: reaparecer, redesaparecer (45). – Luzes menores:

desterritorializadas, políticas, coletivas. O desespero político e sexual de Pasolini. Não há comunidade viva sem fenomenologia de sua apresentação: o gesto luminoso dos vaga-lumes (52). – Walter Benjamin e as imagens dialéticas. Qualquer maneira de imaginar é uma maneira de fazer política. Política das sobrevivências: Aby Warburg e Ernesto De Martino (58).

III
APOCALIPSES?

Interrogar o contemporâneo através dos paradigmas e uma arqueologia filosófica: Giorgio Agamben com Pasolini (67). – A "destruição da experiência": apocalipse, luto da infância. Entre destruição e redenção (72). – Crítica do tom apocalíptico por Jacques Derrida e do impensado da ressurreição por Theodor Adorno (78). – Não há, para uma teoria das sobrevivências, nem destruição radical nem redenção final. Imagem *versus* horizonte (84).

IV
POVOS

Luzes do poder *versus* lampejos dos contrapoderes: Carl Schmitt *versus* Benjamin. Agamben além de toda separação (91). – Totalitarismo e democracia, segundo Agamben, *via* Schmitt e Guy Debord: da aclamação à opinião pública. Os povos reduzidos à unificação e à negatividade (96). – A arqueologia filosófica, segundo Benjamin, exige a "rítmica" dos golpes e contragolpes, aclamações e revoluções (106).

V
DESTRUIÇÕES?

Imagem *versus* horizonte: o lampejo dialético "transpõe o horizonte" de maneira intermitente (115). – Ressurgências da imagem *versus* horizontes sem recurso. Declínio não é desaparecimento. Declinação, incidência, bifurcação (119). – O inestimável *versus* a desvalorização. A temporalidade impura do desejo *versus* os tempos sem recursos da destruição e da redenção. Fazer aparecerem as palavras, as imagens (126).

VI
IMAGENS

Fazer aparecerem os sonhos: Charlotte Beradt ou o saber-vaga-lume. Testemunho e previsão. A autoridade do moribundo (133). – Recuos na escuridão, lampejos. Georges Bataille na guerra: fissura, erotismo, experiência interior. Elucidação política e não saber (139). – O indestrutível, a comunidade que resta: Maurice Blanchot. Parcelas de humanidade na "brecha entre o passado e o futuro": Hannah Arendt e a "força diagonal" (148). Luz dos reinos *versus* lampejos dos povos. As imagens-vaga-lumes de Laura Waddington. Organizar o pessimismo (155).

I

INFERNOS?

Bem antes de fazer resplandecer, em sua escatológica glória, a grande luz (*luce*) do Paraíso, Dante quis reservar, no vigésimo sexto canto do *Inferno*, um destino discreto, embora significativo, à "pequena luz" (*lucciola*) dos pirilampos, dos vaga-lumes. O poeta observa, então, a oitava vala infernal: vala política, caso existisse, visto que aí se reconhecem alguns notáveis de Florença reunidos com outros, sob a mesma condenação de "conselheiros pérfidos". O espaço todo é salpicado – constelado, infestado – de pequenas chamas que parecem vaga-lumes, exatamente como aqueles que as pessoas do campo, nas belas noites de verão, veem esvoaçar, aqui e ali, ao acaso de seu esplendor, discreto, passante, tremeluzente:

> Tal o campônio vê, que ao monte ascende,
> na estação em que o sol a tudo aclara
> e mais na terra seu calor desprende

– quando chega o mosquito, e a mosca para –
pirilampos a flux pela baixada,
luzindo sobre as vinhas e a seara

– assim, por chamas tais iluminada,
jazia a nossos pés a vala oitava,
mal à vista a tivemos devassada.[1]

No Paraíso, a grande luz se expandirá por toda parte em sublimes círculos concêntricos: será uma luz de cosmos e de dilatação gloriosa. Aqui, ao contrário, as *lucciole* vagam fracamente – como se uma luz pudesse gemer – numa espécie de bolsão sombrio, esse bolsão de pecados feito para que "cada chama contivesse um pecador"[2] (*ogne fiamma un peccatore invola*). Aqui a grande luz não resplandece, há apenas uma treva onde crepitam timidamente os "conselheiros pérfidos", os políticos desonestos. Em seus célebres desenhos para *A divina comédia*, Sandro Botticelli incluiu minúsculos rostos, que fazem caretas ou imploram nas débeis volutas das labaredas infernais. Mas o artista, ao renunciar a mergulhar tudo isso nas trevas, fracassa ao representar as *lucciole* tal qual Dante nos descreveu: o branco do velino não é mais que um fundo neutro de onde os "vaga-lumes" se destacarão em negros, em secos, em absurdos e imóveis contornos.[3]

---

[1] ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia.* Trad. Cristiano Machado. São Paulo: Itatiaia, 1979. v. 1. p. 323-324. A citação do autor foi feita a partir da edição francesa: ALIGHIERI, Dante. *La divine comédie.* L'enfer. Trad. J. Risset. Paris: Flammarion, 1985 (éd. 1992). XXVI, 25-31. p. 237-239, cuja tradução nossa para o português é: "Como o camponês descansando sobre a encosta,/ durante o tempo em que a tocha do mundo/ nos mostra sua face menos tempo oculta,/ na hora em que a mosca dá lugar ao mosquito,/ vê vaga-lumes no vale (*vede lucciole giú per la vallea*)/ ali onde de dia ele vindima e trabalha,/ assim resplendecia a oitava vala,/ de tantas chamas (*di tante fiamme tutta risplendea*) como eu vi [...]." (N.T.)

[2] ALIGHIERI, Dante. *La divine comédie.* L'enfer. Trad. J. Risset. Paris: Flammarion, 1992. XXVI, 42. p. 324. Na tradução de Cristiano Machado para o português: "[...] eu as via mover-se, algo intrigado,/ julgando estar uma alma em cada chama."

Tal seria, em todo caso, a "glória" miserável dos condenados: não a grande claridade das alegrias celestiais bem merecidas, mas o fraco lampejo doloroso dos erros que se arrastam sob uma acusação e um castigo sem fim. Ao contrário das falenas que se consomem no instante extático de seu contato com a chama, os pirilampos do inferno são pobres "moscas-de-fogo" – *fireflies*, como se chamam em língua inglesa os nossos vaga-lumes – que sofrem em seu próprio corpo uma eterna e mesquinha queimadura. Plínio, o Antigo, inquietou-se, outrora, com uma espécie de mosca chamada *pyrallis* ou *pyrotocon*, que só podia voar no fogo: "Enquanto ela está no fogo, ela vive; quando seu voo a afasta dele um pouco mais, ela morre."[4] Assim, a vida dos vaga-lumes parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita da matéria sobrevivente – luminescente, mas pálida e fraca, muitas vezes esverdeada – dos fantasmas. Fogos enfraquecidos ou almas errantes. Não nos espantemos de que o voo incerto dos vaga-lumes, à noite, faça suspeitar de algo como uma reunião de espectros em miniatura, seres bizarros com mais, ou menos, boas intenções.[5]

---

[3] Cf. ALTCAPPENBERG, H.-T. Schulze. *Sandro Botticelli*: pittore della Divina Commedia. Rome-Milan: Scuderie Papali al Quirinale-Skira Editore, 2000. v. II. p. 108-109.

[4] PLÍNIO, o Antigo. *Histoire naturelle*. Trad. A. Ernout e R. Pépin. Paris: Les Belles Lettres, 1947. XI, 47. p. 66.

✧ ✧ ✧

A história que gostaria de esboçar – a questão que gostaria de construir – começa em Bolonha, nos dois últimos dias de janeiro e nos primeiros dias de fevereiro de 1941. Um rapaz de dezenove anos, aluno da Faculdade de Letras, descobre, juntamente com a psicanálise freudiana e a filosofia existencialista, toda a poesia moderna, de Hölderlin a Giuseppe Ungaretti e Eugenio Montale. Ele não se esquece de Dante, naturalmente, mas relê *A divina comédia* com novo olhar: menos pela perfeição composicional do grande poema que por sua labiríntica variedade; menos pela beleza e pela unidade de sua língua que pela exuberância de suas formas de expressão, de seus apelos aos dialetos, aos jargões, aos jogos de palavras, às bifurcações; menos por sua imaginação das entidades celestes que por sua descrição das coisas terrestres e paixões humanas. Menos, então, por sua grande *luce* que por suas inumeráveis e erráticas *lucciole*.

---

[5] Cf. especialmente LEMONIER, P. *Le sabbat des lucioles*: sorcellerie, chamanisme et imaginaire cannibale en Nouvelle-Guinée. Paris: Stock, 2006. p.185-201.

Esse estudante é Pier Paolo Pasolini. Se, naquele momento, ele revisita Dante com uma leitura, uma releitura que nunca acabará, é em grande parte graças à descoberta dessa história da mimese literária que Erich Auerbach problematizou em seu ensaio magistral sobre "Dante poète du monde terrestre" [Dante, poeta do mundo terrestre].[6] Se ele reconfigura a humana *Commedia* para além do ensino escolar e do nacionalismo toscano, isso também se deve às "fulgurações figurativas", como ele diria mais tarde, experimentadas nos seminários de Roberto Longhi sobre a pintura dos "primitivos" florentinos, de Giotto a Masaccio e Masolino. Nesses seminários, o grande historiador da arte confronta toda a visão humanista de Masaccio, por exemplo, o uso que faz das sombras, às reflexões de Dante sobre a sombra humana e a luz divina.[7] Mas Longhi, nesse período de fascismo triunfante, não deixa de entreter os estudantes das sombras e das luzes bem mais contemporâneas – e mais políticas – de um Jean Renoir em *La grande illusion* [A grande ilusão] ou de um Charlie Chaplin em *Le dictateur* [O ditador]. À parte isso, o jovem Pier Paolo joga como *attaccante* na equipe de futebol da universidade que, naquele ano, sairá vitoriosa do campeonato interfaculdades.[8]

---

[6] AUERBACH, Erich (1929). Dante poète du monde terrestre. Trad. D. Meur. In: ______. *Écrits sur Dante*. Paris: Macula, 1998. p. 33-189. *Id.*, (1946). *Mimésis*: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale. Trad. C. Heim. Paris: Gallimard, 1968 (éd. 1992). p. 183-212.

[7] LONGHI, R. Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante (1949). In: ______. *Opere complete, VIII-1*. Fatti di Masolino e di Masaccio e altri studi sul Quattrocento, 1910-1967. Florence: Sansoni, 1975. p. 67-70. Cf. PASOLINI, P. P. Qu'est-ce qu'un maître? (1970-1971); Sur Roberto Longhi (1974). Trad. H. Joubert-Laurencin. In: ______. *Écrits sur la peinture*. Paris: Éditions Carré, 1997. p. 77-86.

À parte isso – mas bem próxima –, a guerra irrompe com violência. Os ditadores discutem: em 19 de janeiro de 1941, Benito Mussolini encontra Hitler em Berghof e, em seguida, em 12 de fevereiro, tenta convencer o general Franco a participar ativamente do conflito mundial. Em 24 de janeiro, as tropas britânicas começam sua reconquista da África oriental dominada pelos italianos: eles ocupam Benghazi em 6 de fevereiro, enquanto o exército da França Livre empreende sua campanha na Líbia. Em 8 de fevereiro, o porto de Gênova é bombardeado pela frota inglesa. Assim foram os dias e as noites desse final de janeiro de 1941. Imaginemos, nesse contexto, algo como uma inversão completa das relações entre *luce* e *lucciole*. Haveria, então, de um lado, os projetores da propaganda aureolando o ditador fascista com uma luz ofuscante. Mas também os potentes projetores da DCA[9] perseguindo o inimigo nas trevas do céu, as

---

[8] Cf. NALDINI, N. Cronologia. In: PASOLINI, P. P. *Lettere*, 1940-1954. Turin: Einaudi, 1986. p. XXX-XXXII.

[9] DCA: Défense contre aéronefs [Defesa contra aeronaves]. (N.T.)

"perseguições" – como se diz no teatro – das sentinelas atrás dos inimigos na escuridão do campo. É um tempo em que os "conselheiros pérfidos" estão em plena glória luminosa, enquanto os resistentes de todos os tipos, ativos ou "passivos", se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais. O universo dantesco, dessa forma, inverteu-se: é o inferno que, a partir de então, é exposto com seus políticos desonestos, superexpostos, gloriosos. Quanto às *lucciole*, elas tentam escapar como podem à ameaça, à condenação que a partir de então atinge sua existência.

✧ ✧ ✧

É nesse contexto que Pasolini escreve uma carta a seu amigo de adolescência, Franco Farolfi, entre 31 de janeiro e 1° de fevereiro de 1941. Pequenas histórias na grande história. Histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século. "Sou formidavelmente idiota (*superbamente idiota*), como o são os gestos do ganhador de loteria; minha dor de barriga começa enfim a passar, e sinto que me torno presa da euforia[10] (*mi sento perciò in*

---

[10] PASOLINI, P. P. *Lettere*, 1940-1954. Turin: Einaudi, 1986. p. 36. Trad. R. de Ceccaty. _______. *Correspondance générale*, 1940-1975. Paris: Gallimard, 1991. p. 37.

preda ad euforia)." Haveria, então, tanto a presa – em italiano *preda*; diz-se, por exemplo, *preda di guerra* para se falar dos espólios de guerra –, quanto a euforia. Haveria, desde então, essa tenaz onde estão dolorosamente imbricados o desejo e a lei, a transgressão e a culpabilidade, o prazer conquistado e a angústia recebida: pequenas luzes da vida, com suas sombras pesadas e suas penas como inevitáveis corolários. É o que indicam as frases seguintes de Pasolini em sua carta ao amigo. Ao evocar, como jovem humanista, o que ele chama os *parténai* – da palavra grega *parthénos*, que indica o estado de virgindade –, ele escreve:

> Quanto aos *parténai*, eu passo horas de langor e devaneio muito vagos, que alterno com esforços mesquinhos, até mesmo estúpidos, de ação, e com períodos de extrema indiferença: há três dias, Paria e eu fomos até os recantos de alegre prostituição (*alle laterbre di un allegro meretricio*), onde gordas *mammas* e o hálito de quadragenárias desnudas nos fizeram pensar com nostalgia nos riachos da inocente infância (*ai lidi dell'innocente infanzia*). Depois mijamos com desespero.[11]

Palavras de um jovem em plena treva, buscando seu caminho através da *selva oscura* e dos lampejos moventes do desejo (*lucciola*, em italiano popular, significa justamente a prostituta; mas também essa misteriosa presença feminina nas antigas salas de cinema que Pasolini frequentava muito, evidentemente: a "lanterninha" que, no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, guiava o espectador entre as fileiras de poltronas). Entre a euforia e a "presa", entre o prazer e o erro, os sonhos e o desespero, esse rapaz espera que apareça uma claridade, ao menos o vestígio de uma *lucciola*, senão o reino da *luce*. Ora, é exatamente isso que acontece (justificando até mesmo seu relato). O amor e a amizade, paixões absolutamente ligadas, para Pasolini, se encarnam de repente na noite sob a forma de uma nuvem de vaga-lumes:

---

[11] *Ibid.*, p. 36. Trad. cit., p. 37.

> A amizade é uma coisa belíssima. Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo del Pino, vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes (*abbiamo visto una quantità immensa di lucciole*), que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes (*perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci*), enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial.
>
> Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos (*riempiendo la notte delle loro*

grida). Sua virilidade é potencial. Tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas. Sua impetuosidade viril nunca fica mais evidente e inquietante do que quando eles parecem ter voltado a ser crianças inocentes (*come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti*), porque em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre. [12]

Eis então as *lucciole* promovidas à categoria de impessoais corpos líricos por essa *joi d'amor* da qual, outrora, falavam os trovadores. Mergulhados na grande noite culpada, os homens irradiam às vezes seus desejos, seus gritos de alegria, seus risos, como *lampejos de inocência*. Há, sem dúvida, na situação descrita por Pasolini, uma espécie de dilaceramento relativo ao desejo heterossexual (pois os vaga-lumes são machos e fêmeas, se iluminam para chamar e chamam para copular, para se reproduzir). Mas o essencial na comparação estabelecida entre os lampejos do desejo animal e as gargalhadas ou os gritos da amizade humana reside nessa alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante. Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos. "[É a mesma coisa] quando falam de Arte ou de Poesia", diz ele a respeito desses jovens iluminados e de sua "impetuosidade viril" no meio da noite. "Eu vi (e vejo a mim mesmo também) jovens falarem de Cézanne, e tínhamos a impressão de que falavam de suas aventuras amorosas, com os olhos brilhantes e perturbados."[13]

---

[12] PASOLINI, P. P. *Lettere*, 1940-1954. *Op. cit.*, p. 36. Trad. R. de Ceccaty. ______. *Correspondance générale*, 1940-1975. Paris: Gallimard, 1991. Trad. cit., p. 37-38.

A carta de Pasolini termina e culmina com o contraste violento entre essa *exceção* da alegria inocente, que recebe ou irradia a luz do desejo, e a *regra* de uma realidade feita de culpa, mundo de terror concretizado aqui pelo raio inquisidor de dois projetores e o latido assustador de cães de guarda na noite:

> Assim estávamos, naquela noite; escalamos em seguida os flancos das colinas, entre os arbustos que estavam mortos, e sua morte parecia viva; atravessamos pomares e bosques de cerejeiras carregadas de ginjas e chegamos ao cume. De lá, viam-se claramente dois projetores muito distantes, muito ferozes, olhos mecânicos aos quais era impossível escapar (*due riflettori lontanissimi e feroci, occhi meccanici a cui non era dato sfuggire*), e então fomos tomados pelo terror de sermos descobertos; enquanto os cães latiam e nós nos sentíamos culpados (*e ci parve d'essere colpevoli*), fugimos deitados, escorregando pela crista da colina. Encontramos então uma outra clareira coberta de relva, em círculo tão reduzido que

---

[13] *Ibid.*, p. 37. Trad. cit., p. 38.

apenas seis pinheiros dispostos a pouca distância uns dos outros bastavam para cercá-la; nós nos deitamos lá, enrolados em nossos cobertores e, conversando agradavelmente, ouvíamos o vento soprar com força no bosque, e não sabíamos onde nos encontrávamos nem que lugares nos cercavam. Aos primeiros clarões do dia (que são uma coisa indizivelmente bela), bebemos as últimas gotas de vinho de nossas garrafas. O sol parecia uma pérola verde. Eu me despi e dancei em honra da luz (*io mi sono denudato e ho danzato in onore della luce*); eu estava completamente branco (*ero tutto bianco*), enquanto os outros, envolvidos em seus cobertores como peões, tremiam ao vento.[14]

Poder-se-ia dizer que, nessa situação extrema, Pasolini se desnudava como uma larva, afirmando ao mesmo tempo a humildade animal – próxima do solo, da terra, da vegetação – e a beleza de seu corpo jovem. Mas, "todo branco" na claridade do sol que nascia, ele também dançava como um *pirilampo*,[15] como um vaga-lume ou uma "pérola verde". Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada. Ora, toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado. Os exemplos são inumeráveis: basta pensar na dança sem sentido de Ninetto Davoli em *La sequenza del fiore di carta* [A sequência da flor de papel], de 1968, onde a graça luminosa do rapaz se destaca sobre o fundo de uma rua muito movimentada de Roma, e sobretudo a partir da obsessão pelas imagens mais negras da história: bombardeios entrecortados pelos projetores da DCA, visões "gloriosas" de políticos desonestos, em contradição com os ossuários sombrios da guerra. O homem-vaga-lume acabará, como se sabe, por se prostrar sob uma absurda sentença divina:

---

[14] PASOLINI, P. P. *Lettere*, 1940-1954. Trad. R. de Ceccaty. ______. *Correspondance générale*, 1940-1975. Paris: Gallimard, 1991. p. 37-38. Trad. cit., p. 38.

[15] O autor utiliza aqui um sinônimo de vaga-lume, *ver luisant*, que, se traduzido literalmente, significaria "larva brilhante", para reforçar a comparação inicial do corpo desnudo todo branco com o de uma larva (*comme un ver*). (N.T.)

> A inocência é um erro, a inocência é uma falta, compreendes? E os inocentes serão condenados, pois não têm mais o direito de sê-lo (*e gli innocenti saranno condannati, perché non hanno più il diritto di esserlo*). Eu não posso perdoar aquele que atravessa com o olhar feliz do inocente as injustiças e as guerras, os horrores e o sangue. Há milhares de inocentes como tu através do mundo que preferem se apagar da história ao invés de perderem sua inocência. E eu devo fazê-los morrer, mesmo sabendo que eles não podem

agir de outra forma, devo amaldiçoá-los como a figueira e fazê-los morrer, morrer, morrer. [16]

Sobre essa condenação celeste, o gentil Ninetto não compreende absolutamente nada. Ele perguntará apenas, com um ar mais inocente do que nunca: “O quê?” (*che?*), antes de cair numa atitude que retoma exatamente a de um cadáver filmado durante a guerra do Vietnã. O vaga-lume está morto, perdeu seus gestos e sua luz na história política de nosso contemporâneo sombrio, que condena à morte sua inocência.

✧✧✧

A questão dos vaga-lumes seria, então, antes de tudo, política e histórica. Jean-Paul Curnier, que não deixou de evocar a carta de 1941, diz, justamente, num artigo sobre a política pasoliniana, que a beleza inocente dos jovens de Bolonha não denota em nada “uma simples questão de estética e de forma do discurso, (uma vez que) o que está em jogo ali é capital. Trata-se de extrair o pensamento político de sua ganga discursiva” e de atingir, dessa maneira, esse lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um.[17] Naturalmente – não somente porque Pasolini repetiu durante anos, mas ainda porque nós podemos experimentá-lo a cada dia –, a *dança dos vaga-lumes*, esse momento de graça que resiste ao mundo do terror, é o que existe de mais fugaz, de mais frágil. Mas Pasolini, seguido nisso por inúmeros de seus comentadores, foi bem mais longe: ele praticamente teorizou ou afirmou, como uma tese histórica, o *desaparecimento* dos vaga-lumes.

---

[16] PASOLINI, P. P. La sequenza del fiore di carta (1967-1969). In: SITI, W.; ZABAGLI, F. (éd.). *Per il cinema I*. Milan: Arnoldo Mondadori, 2001. p. 1.095.

Em 1° de fevereiro de 1975 – ou seja, trinta e quatro anos, contados dia a dia, ou melhor, noite por noite, após sua bela carta sobre a aparição dos vaga-lumes, e nove meses exatamente antes de ser selvagemente assassinado, na madrugada, numa praia de Ostia –, Pasolini publicava no *Corriere della Sera* um artigo sobre a situação política de seu tempo. O texto se intitula "O vazio do poder na Itália" (*Il vuoto del potere in Italia*), mas será retomado nos *Scritti corsari* [Escritos corsários] com o título que se tornou famoso de "O artigo dos vaga-lumes"[18] (*L'articolo delle lucciole*). Ora, trata-se, sobretudo, se posso dizer, do *artigo da morte* dos vaga-lumes. Trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz "feroz" dos projetores – do fascismo triunfante.

---

[17] CURNIER, J.-P. La disparition des lucioles. *Lignes*, n. 18, p. 72, 2005.

[18] PASOLINI, P. P. L'articolo delle lucciole (1975). In: ______. *Saggi sulla politica e sulla società*. W. Siti et S. De Laude (éd.). Milan: Arnoldo Mondadori, 1999. p. 404-411. Trad. P. Guilhon. L'article des lucioles. In: PASOLINI, P. P. *Écrits corsaires*. Paris: Flammarion, 1976 (éd. 2005), p. 180-189.

A tese é a seguinte: acredita-se erroneamente que o fascismo dos anos de 1930 e 1940 foi vencido. Mussolini foi sem dúvida executado e dependurado pelos pés na praça Loreto de Milão, em uma encenação "infame" característica dos mais antigos costumes políticos italianos.[19] Mas, sobre as ruínas desse fascismo está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador aos olhos de Pasolini. De um lado, "o regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista"; por outro lado, por volta da metade dos anos de 1960, aconteceu "algo" que deu lugar à emergência de um "fascismo radicalmente, totalmente e imprevisivelmente novo".[20] A primeira fase do processo foi marcada pela "violência policial (e) o desprezo pela constituição", tudo isso mergulhado num "atroz, estúpido e repressivo conformismo de Estado" contra o qual "os intelectuais e os opositores de então nutriam esperanças insensatas" de derrota política.[21]

---

[19] Sobre a tradição das "imagens infames", cf. ORTALLI, G. *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI.* Rome: Società Editoriale Jouvence, 1979. EDGERTON JR., S. Y. *Pictures and Punishment.* Art and criminal prosecution during the Florentine Renaissance. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1985. Pasolini se detém, em *La rabbia*, em um suplício desse gênero.

[20] PASOLINI, P. P. L'articolo delle lucciole (1975). In: ______. *Saggi sulla politica e sulla società.* W. Siti et S. De Laude (éd.). Milan: Arnoldo Mondadori, 1999. p. 404. Trad. P. Guilhon. L'article des lucioles. In: ______. *Écrits corsaires.* Paris: Flammarion, 1976 (éd. 2005). p. 181.

A segunda fase desse processo histórico começou, segundo Pasolini, no mesmo momento em que "os intelectuais mais avançados e os mais críticos não perceberam que 'os vaga-lumes estavam desaparecendo' (*non si erano accorti che 'le lucciole stavano scomparendo*')".[22] Há, nas palavras que Pasolini então reúne, toda a violência do polêmico – e mesmo provocador, como se costuma dizer a seu respeito – associada, *montada* com toda a doçura do poeta. O polêmico não hesita em falar de "genocídio", autorizando-se na mesma ocasião a fazer uma referência a Karl Marx sobre o esmagamento do proletariado pela burguesia.[23] Quanto ao poeta, ele utiliza a antiga imagem, lírica e delicada – e até mesmo autobiográfica – dos vaga-lumes:

> No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais límpidos), os vaga-lumes começaram a desaparecer (*sono cominciate a scomparire le lucciole*). Foi um fenômeno fulminante e fulgurante (*il fenomeno è stato fulmineo e folgorante*). Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança

---

[21] *Ibid.*, p. 405-406. Trad. cit., p. 182-183.

[22] *Ibid.*, p. 406. Trad. cit., p. 183.

[23] *Ibid.*, p. 407. Trad. cit., p. 184.

um tanto pungente do passado (*sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato*) [...].[24]

Ao recorrer a essa imagem poético-ecológica, Pasolini não pretende de forma alguma diminuir a violência do fenômeno por ele diagnosticado. Trata-se, antes, de uma maneira de insistir na dimensão antropológica – a seus olhos a mais profunda, a mais radical – do processo político em questão. Quando Pasolini emprega a palavra superlativa de "genocídio", nessa época, é para designar, mais precisamente, um movimento geral de *enfraquecimento cultural* que ele define por meio da expressão "genocídio cultural". A ideia de que um fascismo mais profundo tenha suplantado as gesticulações mussolinianas aparece claramente, em 1969, nas entrevistas com Jean Duflot.[25] Em seguida, num artigo de 1973 intitulado "Aculturação e aculturação", o cineasta precisa sua ideia: ainda era possível, nos tempos do fascismo histórico, resistir, ou seja, iluminar a noite com alguns lampejos de pensamento, por exemplo, relendo o *Inferno* de Dante, mas também descobrindo a poesia dialetal ou simplesmente observando a dança dos vaga-lumes em Bolonha, em 1941.

---

[24] *Ibid.*, p. 405. Trad. cit., p. 181.

[25] PASOLINI, P. P. *Entretiens avec Jean Duflot* (1969). Paris: Éditions Gutenberg, 2007. p. 173-183 (D'un fascisme à l'autre).

> O fascismo propunha um modelo, reacionário e monumental, mas que permanecia letra morta. As diferentes culturas particulares (camponeses, subproletariados, operários) continuavam imperturbavelmente identificando-se com seus modelos, uma vez que a repressão se limitava a obter sua adesão por palavras. Hoje em dia, ao contrário, a adesão aos modelos impostos pelo centro é total e incondicional. Renegam-se os verdadeiros modelos culturais. A abjuração foi cumprida.[26]

Em 1974, Pasolini desenvolverá amplamente seu tema do "genocídio cultural". O "verdadeiro fascismo", diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo.[27] É aquele que "conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade", e é por isso que é preciso chamar de genocídio "essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia".[28] Em 1975, perto de escrever seu texto sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, o cineasta dedicar-se-á ao tema – trágico e apocalíptico – de um desaparecimento do humano no coração da sociedade atual: "Faço simplesmente questão de que tu olhes em torno de ti e tomes consciência da tragédia. E que tragédia é esta? A tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras."[29]

---

[26] *Id.*, Acculturation et acculturation (1974). Trad. P. Guilhon. In: _______. *Écrits corsaires.* p. 49.

[27] PASOLINI, P. P. Le véritable fascisme (1974). In: _______. *Écrits corsaires.* p. 76-82.

[28] *Id.*, Le génocide (1974). *Ibid.*, p. 261.

É preciso então compreender que o improvável e minúsculo esplendor dos vaga-lumes, aos olhos de Pasolini – esses olhos que sabiam tão bem contemplar um rosto ou deixar o gesto perfeito se desdobrar no corpo de seus amigos, de seus atores –, não metaforiza nada mais do que a humanidade reduzida a sua mais simples potência de nos acenar na noite. Veria Pasolini, à época, o meio contemporâneo a seu redor, como uma noite que teria definitivamente devorado, assujeitado ou *reduzido as diferenças* que formam, na escuridão, os movimentos luminosos dos vaga-lumes em busca do amor? Creio que esta última imagem não seja ainda a melhor. Não foi na noite que os vaga-lumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos "ferozes" projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. Quanto às "singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras", não são mais do que os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz dos *sitcoms*, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vaga-lumes, essas "lembranças um tanto pungentes do passado".

---

[29] *Id.*, Nous sommes tous en danger (1975). Trad. C. Michel et H. Joubert-Laurencin. In: ______. *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2003. p. 93.

✧ ✧ ✧

O protesto de Pasolini, em seu texto sobre os vaga-lumes, mistura inextricavelmente os aspectos estéticos, políticos e até mesmo econômicos desse "vazio do poder" que ele observa na sociedade contemporânea, esse *poder superexposto do vazio* e da indiferença transformados em mercadoria. "Eu vi com 'meus sentidos'", diz ele, assumindo o caráter empírico, sensível e mesmo poético de sua análise, "o comportamento imposto pelo poder do consumo (*il potere dei consumi*) de remodelar e deformar a consciência do povo italiano, até uma irreversível degradação; o que não havia acontecido durante o fascismo fascista, período durante o qual o comportamento era totalmente dissociado da consciência".[30] O aspecto verdadeiramente trágico e dilacerante de um tal protesto se deve ao fato de Pasolini, nesses últimos anos de sua vida, se ver constrangido a abjurar o que havia constituído a base de toda a sua energia poética, cinematográfica e política.

---

[30] PASOLINI, P. P. L'articolo delle lucciole (1975). In: ______. *Saggi sulla politica e sulla società*. W. Siti et S. De Laude (éd.). Milan: Arnoldo Mondadori, 1999. p. 408. Também em trad. francesa de P. Guilhon, L'article des lucioles. In: PASOLINI, P. P. *Écrits corsaires* (1976). Paris: Flammarion, 2005. p. 185.

A saber, seu amor ao povo que transfigura, sobretudo, suas narrativas dos anos de 1950 e todos os seus filmes dos anos de 1960. Isso passa pela recuperação poética dos dialetos regionais,[31] a colocação em primeiro plano do subproletariado nas crônicas, tais como as *Histoires de la cité de Dieu* [Histórias da cidade de Deus] ou *La longue route de sable* [A longa estrada de areia],[32] a figuração da miséria suburbana em filmes como *Accatone* – contemporâneo, diga-se de passagem, de *Damnés de la terre* [Os condenados da terra] de Franz Fanon –, *Mamma Roma* ou *La ricotta.*[33] Em seus ensaios teóricos, por outro lado, Pasolini quis mostrar o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*: "Gíria, tatuagens, lei do silêncio, mímicas, estruturas do meio ambiente e todo o sistema de relações com o poder permaneceram inalterados", diz ele a respeito da cultura napolitana, por exemplo. "Até mesmo a época revolucionária do consumo – que, por sua vez, mudou radicalmente as relações entre cultura centralista do poder e culturas populares – só fez isolar ainda um pouco mais o universo popular napolitano."[34]

---

[31] PASOLINI, P. P. La meglio gioventù. Poesie friulane (1941-1953). In: ______. *Tutte le poesie.* W. Siti (éd.). Milan: Arnoldo Mondadori, 2003. I. p. 1-380. *Id.*, La poesia dialettale del novecento (1952). In: ______. *Saggi sulla letteratura e sull'arte.* W. Siti et S. De Laude (éd.). Milan: Arnoldo Mondadori, 1999. I. p. 713-857. *Id.*, La poesia populare italiana (1955), *ibid.*, p. 859-993. HOFER, K. von. *Funktionen des Dialekts in der italienischen Gegenwartsliteratur:* Pier Paolo Pasolini. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1971. TEODONIO, M. (dir.). *Pasolini tra friulano e romanesco.* Rome: Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli-Editore Colombo, 1997. CADEL, F. *La lingua dei desideri.* Il dialetto secondo Pier Paolo Pasolini. Lecce: Piero Manni, 2002.

[32] *Id. Histoires de la cité de Dieu.* Nouvelles chroniques romaines (1950-1966). Trad. R. de Ceccatty. Paris: Gallimard, 1998. *Id., La longue route de sable* (1959). Trad. A. Bourguignon. Paris: Arléa, 1999.

[33] Cf. sobretudo: SICILIANO, E. (dir.). *Pasolini e Roma.* Rome-Cinisello Balsamo: Museo di roma in Trastevere-Silvana Editoriale, 2005.

Um dia em que lhe perguntaram se, enquanto artista de esquerda, ele tinha nostalgia dos tempos brechtianos ou da literatura "engajada" à francesa, Pasolini respondeu nesses termos: "Absolutamente. Tenho apenas a nostalgia das pessoas pobres e verdadeiras que lutavam para derrubar o patrão, mas sem querer com isso tomar o seu lugar."[35] Uma maneira anarquista, ao que tudo indica, de desconectar a resistência política de uma simples organização de partido. Uma maneira de não conceber a emancipação segundo o modelo único de uma ascensão à riqueza e ao poder. Uma maneira de considerar a memória – gíria, tatuagens, mímicas próprias a uma determina população –, logo, o desejo que a acompanha, como tantas potências políticas, como tantos protestos capazes de reconfigurar o futuro. Isto não acontecia sem uma certa "mitificação" do povo, sem dúvida. Mas o mito – o que Pasolini chamava com frequência de a "força do passado", e que se vê agindo em filmes como *Œdipe roi* [Édipo rei] ou *Médée* [Medeia] – fazia parte, justamente, segundo ele, da energia revolucionária própria dos miseráveis, dos *excluídos* do jogo político corrente.[36]

---

[34] PASOLINI, P. P. Les gens cultivés et la culture populaire (1973). Trad. P. Guilhon. In: ______. *Écrits corsaires. Op. cit.*, p. 235-236. Cf. *id.*, Étroitesse de l'histoire et immensité du monde paysan (1974). *Ibid.*, p. 83-88.

[35] *Id.* Nous sommes tous en danger. *Op. cit.*, p. 98.

Ora, é tudo isso que o "desaparecimento dos vaga-lumes" destina ao fracasso e ao desespero. Com a imagem dos vaga-lumes, é toda uma realidade do povo que, aos olhos de Pasolini, está prestes a desaparecer. Se "a linguagem das coisas mudou" de forma catastrófica, como diz o cineasta em suas *Lettres luthériennes* [Cartas luteranas], é porque, em primeiro lugar, o "espírito popular desapareceu".[37] E poder-se-ia dizer que essa é de fato uma questão de luz, uma questão de *aparição*. Donde a pregnância, donde a justeza do recurso aos vaga-lumes. Pasolini, desse ponto de vista, parece estar ao mesmo tempo no rastro de Walter Benjamin e no espaço de reflexão explorado, mais próximo a ele, por Guy Debord.

---

[36] Cf. sobretudo FERRERO, A. La ricerca dei popoli perduti e il presente come orrore. In: ______. *Il cinema di Pier Paolo Pasolini* (1977). Venise: Marsilio Editori, 2005. p. 109-155. SCHÉRER, R. L'alliance de l'archaïque et de la révolution (1999). In: ______. *Passages pasoliniens*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006. p. 17-30.

[37] PASOLINI, P. P. *Lettres luthériennes*. Petit traité pédagogique (1975). Trad. A. Rocchi Pullberg. Paris: Le Seuil, 2000 (éd. 2002). p. 56.

Benjamin, se bem nos lembramos, havia articulado toda a sua crítica política a partir de um argumento sobre o aparecimento e a *exposição* recíprocas dos povos e dos poderes. “A crise das democracias pode ser compreendida como uma crise das condições de exposição do homem político”, escrevia ele, já em 1935, em seu famoso ensaio sobre “L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” [A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica].[38] Quanto à “sociedade do espetáculo” fustigada por Guy Debord, ela passa pela *unificação* de um mundo que “está mergulhado indefinidamente em sua própria glória”, ainda que essa glória seja a negação e a *separação* generalizada entre os “homens vivos” e sua própria impossibilidade de aparecer senão sob o reino – à luz crua, cruel, feroz – da mercadoria.[39] Em 1958, num texto intitulado “Néocapitalisme télévisuel” [Neocapitalismo televisual], Pasolini já havia constatado a que ponto as luzes da telinha destruíam a própria exposição e, com ela, a dignidade dos povos: “[A televisão] não somente deixa de contribuir na elevação do nível cultural das camadas inferiores, mas ainda provoca nelas o sentimento de uma inferioridade quase angustiante."[40]

---

[38] BENJAMIN, W. L’œuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique (1935). Trad. R. Rochlitz. In: ______. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2000. p. 93. v. III. O artigo pode ser lido em português na tradução de Paulo Sérgio Rouanet. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 183. (Obras escolhidas, v. I)

[39] DEBORD, G. *La société du spectacle* (1967). Paris: Gallimard, 1992. p. 16-21.

Eis a razão pela qual "não há mais povo", não mais vaga-lumes em nossas grandes cidades, assim como em nossos campos. Eis a razão pela qual será preciso ao cineasta, em seu derradeiro ano de 1975, "abjurar" sua *Trilogie de la vie* [Trilogia da vida] e, de certa forma, "suicidar" seu próprio amor pelo povo em algumas linhas extremamente violentas de "L'article des lucioles" [Artigo dos vaga-lumes]:

> O traumatismo italiano devido ao choque entre o "arcaísmo" pluralista e o nivelamento industrial teve talvez um único precedente: a Alemanha antes de Hitler. Ali também, os valores das diferentes culturas particularistas foram destruídos pela violenta ratificação da industrialização, com a consequente formação dessas gigantescas massas, não mais antigas (camponesas, artesãs) e não ainda modernas (burguesas), que constituíram o selvagem, o aberrante, o imprevisível corpo das tropas nazistas.
>
> Algo semelhante se passa na Itália, com uma violência ainda maior, na medida em que a industrialização dos anos de 1960-1970 constitui igualmente uma decisiva "mutação" em comparação à

---

[40] PASOLINI, P. P. Néocapitalisme télévisuel (1958). Trad. C. Michel et H. Joubert-Laurencin. In: ______. *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société.* Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2003. p. 22.

> da Alemanha de cinquenta anos antes. Nós não estamos mais, como se sabe, diante de "novos tempos", mas de uma nova época da história humana, dessa história humana cujas cadências são milenares. Era impossível que os italianos reagissem pior do que o fizeram a esse traumatismo histórico. Eles se tornaram (sobretudo no Centro-Sul), em alguns anos, um povo degenerado, ridículo, monstruoso, criminoso (*un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale*) – basta descer às ruas para compreendê-lo. Mas, naturalmente, para compreender as transformações das pessoas, é preciso compreendê-las. Eu, infelizmente, o amava, esse povo italiano, tanto independentemente dos esquemas do poder (ao contrário, em oposição desesperada a eles), quanto independentemente dos esquemas populistas e humanitários. Era um amor real, enraizado no meu caráter.[41]

Amor nesse momento desenraizado, aniquilado, despovoado. "Eu daria toda a Montedison [...] por um vaga-lume (*darei l'intera Montedison per una luccila*)", conclui Pasolini.[42] Mas os vaga-lumes desapareceram nessa época de ditadura industrial e consumista em que cada um acaba se exibindo como se fosse uma mercadoria em sua vitrine, uma forma justamente *de não aparecer*. Uma forma de trocar a dignidade civil por um espetáculo indefinidamente comercializável. Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus "ferozes olhos mecânicos". E o pior é que todo mundo parece contente, acreditando poder novamente "se embelezar" aproveitando dessa triunfante indústria da exposição política.

---

[41] *Id.* L'articolo delle lucciole. In: ______. *Saggi sulla politica e sulla società.* W. Siti et S. De Laude (éd.). Milan: Arnoldo Mondadori, 1999. p. 408. Também em trad. francesa de P. Guilhon, L'article des lucioles. In: PASOLINI, P. P. *Écrits corsaires* (1976). Paris: Flammarion, 2005. p. 185.

[42] *Ibid.*, p. 189.

✧ ✧ ✧

Diabos! Tudo isso não se assemelha à descrição de um pesadelo? Ora, Pasolini insiste em nos dizer: esta é a realidade, *nossa realidade contemporânea*, esta realidade política tão evidente que ninguém quer vê-la pelo que ela é, mas que "os sentidos" do poeta – esse vidente, esse profeta – acolhem tão fortemente. A brutalidade de sua linguagem só se compara ao refinamento de sua percepção diante de uma realidade infinitamente mais brutal. Mas haveria apenas gritos de lamento – "os vaga-lumes estão mortos!" – para responder àquela realidade? Além dos "sentidos" hipersensíveis do poeta, compreendemos que tal descrição diz respeito também "ao sentido", à própria significação, não apenas literária, mas também filosófica do que a palavra "inferno" possa querer dizer, alguns séculos após Dante. Pasolini, em seus textos políticos e até seu último filme, *Salò*, pretendeu nos apresentar ou nos representar esta nova realidade do círculo dos "fraudulentos" ou da vala dos "conselheiros pérfidos", sem contar os "luxuriosos", os "violentos" e outros "falsificadores". O que ele descreve como sendo o reino fascista é, portanto, um *inferno realizado* do qual ninguém mais escapa, ao qual nós todos estamos doravante condenados. Culpados ou inocentes, pouco importa: condenados de qualquer forma. Deus está morto, os "fraudulentos" e os "conselheiros pérfidos" aproveitaram-se disso para ocupar seu trono de Juiz supremo. São eles, doravante, que decidem o fim dos tempos.

Os profetas da infelicidade, os imprecadores, são delirantes e desmoralizantes aos olhos de uns, clarividentes e fascinantes aos olhos de outros. É fácil *reprovar* o tom pasoliniano, com suas notas apocalípticas, seus exageros, suas hipérboles, suas provocações. Mas como não *experimentar*[43] sua inquietação lancinante quando tudo na Itália de hoje – para citar apenas a Itália – parece corresponder cada vez mais precisamente à infernal descrição proposta pelo cineasta rebelde? Como não ver operar esse neofascismo televisual de que ele nos fala, um neofascismo que hesita cada vez menos, diga-se de passagem, em reassumir todas as representações do fascismo histórico que o precedeu?

---

[43] O autor utiliza aqui a palavra francesa *éprouver* (provar, experimentar) no desenvolvimento de uma rede de significantes iniciada algumas linhas antes: *reprouver, éprouver, aprouver*, grifados no original em itálico. (N.T.)

Eis porque um comentarista de Pasolini pode chegar a *aprová-lo* até à paráfrase, até à supervalorização:

> Então, sem dúvida, sim: esse mundo é fascista e ele o é mais do que o precedente, porque é recrutamento total até às profundezas da alma; ele o é mais do que qualquer outro, porque não deixa mais nada fora de seu reino despótico sem limite, sem referência e sem controle. [...] Hoje [...] essa característica, que se tornou exorbitante nos poderes à época do totalitarismo mercantil, foi a tal ponto assimilada por todos que a produção artística é, primeiramente, uma competição sem piedade para ganhar a possibilidade de ser recuperada.[44]

Dito de outra forma – por outro de seus leitores atentos –, o desastre diagnosticado por Pasolini será descrito como

> [...] infinitamente mais avançado do que fazia supor a abordagem que inspirou os três filmes do início dos anos de 1970 [a saber, *Trilogie de la vie*]. Com efeito [...] não é mais possível, em 1975, opor os "corpos inocentes" à massificação cultural e comercial, à trivialização de qualquer realidade, pela boa razão de que a indústria cultural apossou-se dos corpos, do sexo, de eros e os injetou nos circuitos de consumo. A ilusão do *reduto* do imemorial ou do porto de resistência inserido nos estratos profundos da

---

[44] CURNIER, J.-P. La disparition des lucioles. *Lignes*, n. 18, p. 78-79, 2005.

> cultura popular dissolveu-se. As linhas de fuga mais ou menos pagãs que desenhavam os filmes que compõem a *Trilogie* estão cortadas, e tudo se passa como se não houvesse mais nem margens, nem limites exteriores ao território do consumo; este último é um *poder*, uma máquina cuja energia absorve infinitamente sua própria negatividade e reabsorve sem interrupção nem resto o que pretende se opor a ela.[45]

Os vaga-lumes desapareceram, isto quer dizer: a *cultura*, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de *resistência* tornou-se ela própria um instrumento da *barbárie* totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da *tolerância* generalizada:

> A profecia – realizada – de Pasolini se resume, finalmente, em uma frase: a cultura não é o que nos protege da barbárie e deve ser protegida contra ela, ela é o próprio meio onde prosperam as formas inteligentes da nova barbárie. O combate de Pasolini é, nesse ponto, bastante distinto daquele de Adorno e seu séquito, que pensavam que era preciso defender a alta cultura e a arte de vanguarda contra a cultura de massa; os *Écrits corsaires* [Escritos corsários] são, antes, um manifesto em favor da defesa dos espaços

---

[45] BROSSAT, A. De l'inconvénient d'être prophète dans un monde cynique et désenchanté. *Op. cit.*, p. 47-48.

políticos, das formas políticas (o debate, a polêmica, a luta...) contra a indiferenciação cultural. Contra o regime generalizado da *tolerância cultural* [...].[46]

Eis aí Pasolini esgotado, aprovado, prolongado, valorizado. O apocalipse continua sua marcha. Nosso atual "mal-estar na cultura" caminha nesse sentido, ao que tudo indica, e é assim que, com frequência, o experimentamos. Mas uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetam, o programam e querem no-lo impor – nossos atuais "conselheiros pérfidos"? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada.[47] É, portanto, não ver o espaço – seja ele intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*.

---

[46] *Ibid.*, p. 62.

[47] No original: "C'est ne voir que du tout." O jogo com os significantes é retomado nesse trecho: *tout, malgré tout*, e no parágrafo seguinte, *toute*, palavras também grifadas em itálico no original. (N.T.)

A questão é crucial, sem dúvida inextricável. Não haverá, portanto, resposta dogmática para essa questão, quero dizer: nenhuma resposta geral, radical, *toda*. Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizê-lo da presente maneira. Mas no que se tornaram hoje os sinais luminosos evocados por Pasolini, em 1941, e, em seguida, tristemente revogados em 1975? Quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades? A que *parte* da realidade – o contrário de um todo – a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?

II

SOBREVIVÊNCIAS

Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram *todos*? Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, *apesar do todo* da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? Em 1982 foi publicada na França uma obra intitulada, justamente, *La disparition des lucioles* [O desaparecimento dos vaga-lumes]. Nela, Denis Roche, seu autor, descrevia suas experiências de poeta-fotógrafo.[48] O título, evidentemente, soava como uma homenagem ao poeta-cineasta assassinado sete anos antes. Denis Roche utilizou, para um capítulo de seu livro, a forma de uma carta – estilo do qual o próprio Pasolini já havia feito grande uso – endereçada a Roland Barthes, na qual lhe fez a firme, ainda que carinhosa, crítica póstuma, de ter omitido, em *La chambre claire* [A câmara clara], tudo o que a fotografia se mostra capaz de operar no plano do "estilo", da "liberdade" e, diz ele, da "intermitência".[49]

---

[48] ROCHE, D. *La disparition des lucioles*: réflexions sur l'acte photographique. Paris: Éditions de l'Étoile, 1982.

Esse motivo da intermitência parece inicialmente surpreendente (mas somente se consideramos uma fotografia como um objeto e não como um ato). De fato, ele é fundamental. Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente (*saccadé*) da imagem dialética, de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira *os tempos se tornam visíveis*, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de "imagem"?[50] A intermitência da imagem (*image-saccade*) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil. Tornam, ainda, os vaga-lumes os tempos visíveis sete anos após a morte de Pasolini? O título escolhido por Denis Roche para seu texto parece dizer: não. Tudo se altera, entretanto, a certo momento de nossa leitura. O motivo geral esboçado na crítica a Barthes dá lugar, de repente, a um fragmento de diário escrito em 3 de julho de 1981 numa cidadezinha italiana. Como na carta de 1941, trata-se de um passeio inocente entre amigos, no campo, ao cair da noite. E eis então a *reaparição*, a descoberta encantada dos vaga-lumes: "Eles são uns vinte que se movimentam em torno das folhagens. Nós exclamamos [...] cada um conta onde e quando os viram [...]." Beleza inesperada, no entanto, tão modesta: "Outros dois voam um atrás do outro, um pouco mais longe, dois pequenos traços alternados de morse luminosos na parte inferior do talo." Beleza siderante que é a de "ver isso, ao menos uma vez na vida".[51] Em certo momento, entretanto, "os últimos vaga-lumes se vão, ou desaparecem pura e simplesmente".[52] E a página de maravilhamento se fecha. *Redesaparecimento* dos vaga-lumes.

---

[49] *Ibid.*, p. 158 (Capítulo em que a morte de Pasolini é, então, espontaneamente evocada).

[50] BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XX^e siècle*. Le livre des passages (1927-1940). Trad. J. Lacoste. Paris: Le Cerf, 1989. p. 478-479. Cf. DIDI-HUBERMAN, G. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992. p. 53-152. Cf. também: DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000. p. 85-155.

Mas como os vaga-lumes desapareceram ou "redesapareceram"? É somente aos nossos olhos que eles "desaparecem pura e simplesmente". Seria bem mais justo dizer que eles "se vão", pura e simplesmente. Que eles "desaparecem" apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los. O próprio Denis Roche, mais adiante em seu livro, fornece todos os elementos para compreender essa relação através da necessidade fotográfica de fazer imagem – o que Barthes não teria observado, imobilizado que estava no luto frontal do "isso foi" – a partir de uma *iluminação intermitente* que é também, assim como para os vaga-lumes, uma vocação à

---

[51] ROCHE, D. *Op. cit.*, p. 165.

[52] *Ibid.*, p. 166.

iluminação em movimento. Os fotógrafos são, primeiro, viajantes, explica Denis Roche: como insetos em deslocamento, com seus grandes olhos sensíveis à luz. Eles formam uma

> [...] tropa de vaga-lumes avisados. Vaga-lumes ocupados com sua iluminação intermitente, sobrevoando a baixa altitude os descaminhos dos corações e dos espíritos da contemporaneidade. Tique-taque mudo dos vaga-lumes errantes, pequenas iluminações breves [...] com o acréscimo de um motor que fará do olhar atento um salmo de luz, clique-claque, de luz, clique-claque etc.[53]

Eu mesmo vivi em Roma uns dez anos após a morte de Pasolini. Ora, havia ali, em determinado lugar da colina de Pincio – um lugar chamado "Bosque de Bambus" –, uma verdadeira comunidade de vaga-lumes cujos lampejos e movimentos sensuais, com essa lentidão que insiste em manifestar seu desejo, fascinavam a todos aqueles que por lá passavam. Eu me espanto hoje de não ter pensado em fotografá-los (pelo menos de fazer uma tentativa). Em todo caso, os vaga-lumes não haviam desaparecido entre 1984 e 1986, até mesmo em Roma, até mesmo no coração urbano do poder centralizado. Eles sobreviveram ainda muito bem no início dos anos de 1990. Eles deviam estar lá há muito tempo, uma vez que uma partitura para piano, datada da Primeira Guerra Mundial, foi conservada no "Fonds Casadeus" da Bibliothèque Nationale de France [Biblioteca Nacional da França], com o título *Les lucioles de la Villa Médicis* [Os vaga-lumes da Villa Médicis].[54] Mais recentemente, eu percebi, com tristeza, que o "Bosque de Bambus" do Pincio havia sido derrubado. Os vaga-lumes haviam, portanto, novamente, desaparecido.

---

[53] *Ibid.*, p. 149-150.

Há provavelmente motivos para ser pessimista a respeito dos vaga-lumes romanos. No mesmo momento em que escrevo essas linhas, Silvio Berlusconi se exibe, como sempre, sob a luz dos projetores, a Liga do Norte age com eficácia e os Roms[55] são fichados, uma boa maneira de colocá-los para fora. Há sem dúvida motivos para ser pessimista, contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes. Aprendo que existem ainda, vivas, espalhadas pelo mundo, duas mil espécies conhecidas desses pequenos bichinhos (classe: insetos, ordem: coleópteros, família: lampírides ou *lampyridae*).[56] Certamente, como observava Pasolini, a poluição das águas no campo faz com que morram, a poluição do ar na cidade também. Sabe-se igualmente que a iluminação artificial – os lampadários, os projetores – perturba consideravelmente a vida dos vaga-lumes, como a de todas as outras espécies noturnas. Isso conduz, às vezes, em casos extremos, a comportamentos suicidas, por exemplo, quando larvas de vaga-lumes sobem nos postes elétricos e se transformam em pupas – da palavra latina *pupa*, a boneca, e que designa o estágio intermediário entre larva e *imago*, ou seja, a *ninfa* –, perigosamente expostas aos predadores diurnos e ao sol que as resseca até a morte. É preciso saber que, *apesar de tudo*, os vaga-lumes formaram em outros lugares suas belas comunidades luminosas (lembro-me, então, por associação de ideias, de algumas imagens do final de *Fahrenheit 451*, quando o personagem ultrapassa os limites da cidade e se encontra na comunidade dos homens-livros).

---

[54] SAMUEL-ROUSSEAU, M. *Les lucioles de la Villa Médicis.* Paris: J. Hamelle, s.d.

[55] Na França, o termo "Rom" designa os *Tziganes* (ciganos) originários dos países da Europa do Leste, Romênia e Bulgária, principalmente. (N.T.)

[56] Cf. MCDERMOT, F. A. *Coleopterum Catalogus. Supplementa, IX. Lampyridae.* W. O. Steel (dir.). Gravenhage: W. Junk, 1966.

Renata Siqueira Bueno, *Lucioles*, 2008. Serra da Canastra (Brasil). Fotografia.

Vale dizer que, em tais condições, os vaga-lumes formam uma comunidade anacrônica e atópica (Figura 1). Eles estão, no entanto, na ordem do dia, talvez mesmo no centro de nossos modernos questionamentos científicos. O prêmio Nobel de química acabou de ser atribuído a Osamu Shimomura: trata-se de um *hibakusha*, um sobrevivente das radiações da bomba americana lançada sobre Nagasaki em 9 de agosto de 1945, quando ele tinha dezessete anos, e que dedicara toda a sua vida de pesquisador aos fenômenos de bioluminescência observáveis em certas águas vivas, sua especialidade, mas também entre nossos caros vaga-lumes.[57] Já em 1887, o fisiologista Raphaël Dubois havia isolado nas lampírides uma enzima que chamou de *luciférase* e que age sobre um substrato químico, a luciferina, no fenômeno de bioluminescência nos vaga-lumes (decididamente, não cessamos de voltar ao diabo e ao inferno, cujo fogo – a má luz – nunca está muito longe).

✧ ✧ ✧

---

[57] SHIMOMURA, O. *Bioluminescence*: chemical principles and methods. Singapour: World Scientific Publishing Co., 2006. A precisão biográfica que apresento aqui evoca a terrível narrativa de NOSAKA, A. *La tombe des lucioles* (1967). Trad. P. de Vos. Arles: Éditions Philippe Picquier, 1988 (éd. 1995). p. 19-67: relato em que Nosaka dá à palavra “vaga-lume” uma grafia original significando literalmente “fogo que cai gota a gota”, e em que os pequenos lampejos dos insetos formam o argumento – discreto, mas firme – das bombas incendiárias, das balas riscantes, até mesmo da poeira em movimento que passa sobre as cidades japonesas bombardeadas em 1945.

Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos.[58] Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela. Assim como existe uma literatura menor – como bem o mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito de Kafka –, haveria uma *luz menor* possuindo os mesmos aspectos filosóficos: "um forte coeficiente de desterritorialização"; "tudo ali é político"; "tudo adquire um valor coletivo", de modo que tudo ali fala do povo e das "condições revolucionárias" imanentes à sua própria marginalização.[59]

Acreditando ter constatado o irremediável desaparecimento dos vaga-lumes, Pasolini, em 1975, teria somente se imobilizado em uma espécie de luto, de desespero político.

---

[58] Encontram-se exemplos de vaga-lumes (secos, escuros), capturados no âmbar, no livro de GRIMALDI, D.; ENGEL, M. S. *Evolution of the insects*. Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2005. p. 374-386.

[59] DELEUZE G.; GUATTARI, F. *Kafka*: pour une littérature mineure. Paris: Minuit, 1975. p. 29-33.

Como se, de repente, ele renunciasse a levantar os olhos em direção a essas regiões improváveis de nossas sociedades que ele havia, no entanto, tão bem descrito; como se ele próprio não pudesse mais se colocar em movimento, assim como ele o havia feito tão bem ao preparar *Accatone* nas zonas miseráveis do subúrbio romano, tendo Sergio Citti – o irmão de Franco, o intérprete de *Accatone* – como "dicionário vivo" do dialeto *romanesco.* "Eu passei, assim, os mais belos dias de minha vida", disse ele a propósito dessas incursões numa região da humanidade que era ainda invisível – marginal, menor – à maioria de seus contemporâneos.[60]

Mas, em 1975, Pasolini postulará a unidade sem recurso de uma sociedade subjugada em sua totalidade, sem temer, aliás, contradizer a si mesmo: "É certamente uma visão apocalíptica (*une visione apocalittica, certamente*). Mas se, ao lado dela e da angústia que a suscita, não houvesse também em mim uma parte de otimismo, ou seja, o pensamento de que é possível lutar contra tudo aquilo, eu simplesmente não estaria aqui, no meio de vocês, para falar."[61]

---

[60] PASOLINI, P. P. La veille (1961). Trad. A. Bouleau e S. Bevacqua. *Cahiers du Cinéma*, Hors série, p. 18, 1981 (Pasolini cinéaste).

[61] PASOLINI, P. P. Le génocide. In: ______. *Écrits corsaires*. Paris: Flammarion, 1976 (éd. 2005). p. 266. Poderíamos sem dúvida analisar essa posição a partir do que Franco Fortini chamava, já em 1959, de a "contradição" operando em Pasolini. Cf. FORTINI. La contradizione (1959). In:______. *Attraverso Pasolini.* Turin: Einaudi, 1993. p. 21-37. Cf. também, FORTINI. Pasolini politico (1979). *Ibid.*, p. 191-206.

Inútil recorrer à chave biográfica para compreender o laço fundamental que une, em Pasolini, a imagem dos vaga-lumes – tanto em 1941 como em 1975 – a alguma coisa que se poderia nomear história política da sexualidade ou, melhor ainda, uma história sexualizada da política. Em 1974, por exemplo, Jean-François Lyotard publicava seu *Économie libidinale*[62] [Economia libidinal], enquanto Michel Foucault começava sua grande investigação sobre a *Histoire de la sexualité* [História da sexualidade] no Ocidente.[63] Pasolini, de sua parte, havia compreendido há muito tempo, por exemplo, em seu documentário *Comizi d'amore* [Comícios de amor], em 1963, que as formas assumidas ou marginais da sexualidade implicam ou supõem uma certa *posição política* que vem sempre acompanhada – como no amor – de uma certa *dialética do desejo*. A infelicidade é que, em 1975, a vida sexual de Pasolini se encontrava sob o fogo dos projetores; que sua *Trilogie de la vie* havia sido despejada, como o analisa Alain Brossat, no circuito mercadológico da "tolerância" cultural; como se seu desespero dissesse respeito indissoluvelmente ao desejo sexual e ao desejo de emancipação política.

---

[62] LYOTARD, J.-F. *Économie libidinale*. Paris: Minuit, 1974.

[63] FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité*: la volonté de savoir. Paris: Gallimard, 1976. v. I.

Mas é preciso opor a esse desespero "esclarecido" o fato de que a dança viva dos vaga-lumes se efetua justamente no meio das trevas. E que nada mais é do que uma *dança do desejo formando comunidade* (isso que Pasolini deveria colocar em cena no último plano de *Salò*, isso que ele buscava ainda, sem dúvida, na praia de Ostia, pouco antes de aparecerem os faróis do carro que o dilacerou). Os órgãos fosforescentes dos vaga-lumes ocupam nos machos três segmentos do abdômen; nas fêmeas, somente dois. Enquanto, em algumas espécies animais, a bioluminescência tem por função atrair as presas ou defendê-las contra o predador (por exemplo, espantando o inimigo através da emissão de um brilho luminoso inesperado), nos vaga-lumes trata-se, antes de tudo, de uma exibição sexual. Os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de "ver melhor", não.[64] Um belo exemplo de desfile sexual é fornecido pelo *Odontosyllis*, um pirilampo das Bermudas:

> O acasalamento ocorre na lua cheia, cinquenta e cinco minutos após o pôr do sol. As fêmeas aparecem, primeiro, na superfície e nadam rapidamente, descrevendo círculos e emitindo uma luz viva

---

[64] Cf. CHAMPIAT, D. La bioluminescence. In: CHAMPIAT, D; LARPENT, J.-P. (dir.). *Bio-chimi-luminescence*. Paris: Masson, 1993. p. 15: "A função de um sinal luminoso que pareceria a mais evidente seria a de iluminar. Paradoxalmente, existem poucos exemplos não equívocos desse papel." Nenhum caso desse tipo parece ter sido identificado nos vaga-lumes.

> que aparece como um halo. [...] Os machos sobem então do fundo do mar, emitindo também uma luz, mas sob a forma de raios. Eles se dirigem com precisão em direção ao centro do halo e giram ao mesmo tempo que as fêmeas durante alguns instantes, liberando seu esperma com um exsudato luminoso. A luz desaparece em seguida brutalmente.[65]

Em nossas regiões do sul da Europa, onde predomina a espécie chamada *Luciola Italica* ou vaga-lume da Itália, as coisas se passam de forma diferente, e diferentemente ainda no continente americano, como bem o descreveu Claude Gudin em sua *Histoire naturelle de la séduction* [História natural da sedução]:

> Conhece-se bem, de nossas noites estivais, esses pequenos sinais luminosos amarelados emitidos pelos pirilampos. São as larvas de um pequeno coleóptero do gênero lampíride. Ignora-se porque a larva é luminescente, mas sabe-se que a lampíride fêmea, que mantém um aspecto larvar apesar de sua maturidade, atrai os machos voadores, com suas duas pequenas lanternas, ao canto de um arbusto. Nos primos americanos, os vaga-lumes do gênero *Photinus*, machos e fêmeas comunicam-se entre si através de vários raios. Assim, o desfile nupcial dos vaga-lumes do Antigo e do Novo Mundo, adaptados à noite, se faz por luminescência

---

[65] *Ibid.*, p. 30.

colorida, e não pelas cores habituais visíveis durante o dia. Isso não acontece sem certa malícia. O vaga-lume fêmea do gênero *Photuris* responde aos lampejos do macho em voo, uma conversa luminosa se segue e os amantes se acasalam. Mas, depois disso, a fêmea adota a sequência dos clarões de um outro vaga-lume do gênero *Photinus* e engana os machos que posam perto dela e acabam sendo devorados. Nesse caso, está claro que Lúcifer está presente.[66]

Através dessa nova evocação do diabo "portador de luz" – ou do mal –, o que está em questão, antes de tudo, é apenas o jogo cruel da *atração* inerente ao reino animal: dom de vida e dom de morte, alternadamente, apelo à reprodução e apelo à destruição mútua. Ora, no centro de todos esses fenômenos, a bioluminescência ilustra um princípio magistralmente introduzido em etologia por Adolf Portman: não há comunidade viva sem uma fenomenologia da *apresentação* em que cada indivíduo afronta – atrai ou repele, deseja ou devora, olha ou evita – o outro.[67] Os vaga-lumes se apresentam a seus congêneres por uma espécie de *gesto mímico* que tem a particularidade extraordinária de ser apenas um traço de luz intermitente, um sinal, um gesto, nesse sentido.[68] Sabe-se hoje que no nível mais fundamental todos os seres vivos emitem fluxos de fótons, seja no espectro visível ou no ultravioleta.[69]

---

[66] GUDIN, C. *Une histoire naturelle de la séduction*. Paris: Le Seuil, 2003 (éd. 2008). p. 36-37. Sobre a bioquímica desse "sistema vaga-lume", cf. CHAMPIAT, D. La bioluminescence. Art. cit., p. 34-58 ("Le système luciole: luciférine type benzothiazole, oxydation précédée d'activation du substrat"). Cf. também: CASE, J. F. *et al.* (dir.). *Proceedings of the 11th International Symposium on Bioluminescence and Chemiluminescence*. Singapour-Londres: World Scientific Publishing Co., 2001. p. 143-204 (Firely Bioluminescence). Sobre os debates concernentes à origem da bioluminescência – interpretação adaptacionista contra a interpretação filogenética –, cf. GRIMALDI, D.; ENGEL, M. S. *Evolution of the insect*. *Op. cit.*, p. 383-387.

✧ ✧ ✧

Tal foi, no entanto, o desespero político de Pasolini em 1975: teriam as criaturas humanas de nossas sociedades contemporâneas, como os vaga-lumes, sido vencidas, aniquiladas, alfinetadas ou dessecadas sob a luz artificial dos projetores, sob o olho pan-óptico das câmeras de vigilância, sob a agitação mortífera das telas de televisão? Nas sociedades de controle – cujo funcionamento geral foi esboçado por Michel Foucault e Gilles Deleuze – "não existem mais seres humanos" aos olhos de Pasolini, nem comunidade viva. Há apenas signos a brandir. Não mais sinais a trocar. Não há mais nada a desejar. Não há então mais nada a ver nem a esperar. Os brilhos – como se diz, "lampejos de esperança" – desapareceram com a inocência condenada à morte. Mas, para nós que o lemos hoje com emoção, admiração e assentimento, coloca-se doravante a questão: por que Pasolini se engana assim tão desesperadamente e radicaliza assim seu próprio desespero? Por que ele nos *inventou* o desaparecimento dos vaga-lumes? Por que sua própria luz, sua própria fulgurância de escritor político acabaram de repente consumindo-se, apagando-se, dessecando, aniquilando a si mesmas?

---

[67] PORTMANN, A. L'autoprésentation, motif de l'élaboration des formes vivantes (1958). Trad. J. Dewitte. *Études Phénoménologiques*, v. XII, n. 23-4, p. 131-164, 1996. E, em geral, PORTMANN, A. *La forme animale* (1958). Trad. G. Rémy. Paris: Payot, 1961. Sobre a obra de Portmann, cf. THINÈS, G. La forme animale selon Buytendijk et Portmann. *Études Phénoménologiques*, v. XII, n. 23-24, p. 195-207, 1996. Cf. também: Animalité et humanité. Autour d'Adolf Portmann. *Revue Européenne des Sciences Sociales*, v. XXXVII, n. 115, 1999.

[68] LLOYD, J. E. Bioluminescence and communication in insects. *Annual Review of Entomology*. v. XXVIII, p. 131-160, 1983. BRAHAM, M. A.; WENZEL, J. W. The origin of photic behavior and the evolution of sexual communication in fireflies. *Cladistic*, v. XIX, p. 1-22, 2003.

[69] Cf. CHANG, J.-J.; FISH J.; POPP, F.-A. (dir.). *Biophotons*. Dordrecht-Boston-Londres: Kluwer Academic Publishers, 1998.

Pois não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo de central no desejo de ver – no desejo em geral, logo, na esperança política – de Pasolini. Compreendem-se globalmente as razões exteriores a esse esgotamento: os ataques contínuos de que era objeto, o fracasso – ligado a seu próprio triunfo – da *Trilogie de la vie*, e tantas outras coisas que se encontram facilmente na biografia do cineasta. Mas quais foram as razões intrínsecas, ligadas à sua própria forma de linguagem? Que movimento interior de seu pensamento o levou assim a esse desespero sem recurso, ou antes, sem outro recurso a não ser o de se afirmar uma última vez, ardentemente, como uma falena nos últimos segundos de sua trágica e luminosa consumação? Dou-me conta de que, ao colocar essa questão, não é tanto o próprio Pasolini que estou querendo ardentemente compreender melhor, mas um certo discurso – poético ou filosófico, artístico ou polêmico, filosófico ou histórico – proclamado atualmente em seu rastro e que quer fazer sentido para *nós mesmos*, para nossa situação contemporânea.

As consequências desse modesto exemplo poderiam bem ser consideráveis, fora mesmo da significação extrema, hiperbólica que Pasolini lhe veio a conferir. Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio "princípio esperança" através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro.[70] Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de*

---

[70] Reconhecemos, mais uma vez, a própria definição da "imagem dialética", cf. BENJAMIN, W. *Paris*: capitale du XIX^e siècle. *Op. cit.*, p. 478-9. Noção que deverá, a partir de agora, ser confrontada com a das "imagens-souhaits", segundo BLOCH, E. *Le principe esperance*. (1938-1959). Trad. F. Wuilmart. Paris: Gallimard, 1976. p. 403-529. v. I.

fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. Reciprocamente, a política, em um momento ou outro, se acompanha da faculdade de imaginar, assim como Hannah Arendt o mostrou, por sua vez, a partir de premissas bem gerais extraídas da filosofia de Kant.[71] E não nos espantemos de que a extensa reflexão política empreendida por Jacques Rancière devesse, a certo momento crucial de seu desenvolvimento, se concentrar em questões de imagem, de imaginação e de "partilha do sensível".[72]

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral.[73] Mas cabe inicialmente a Aby

---

[71] ARENDT, H. *Juger.* Sur la philosophie politique de Kant (1975). Trad. M. Revault d'Allonnes. Paris: Le Seuil, 1991. p. 118-126 (L'imagination).

[72] RANCIÈRE, J. *Le partage du sensible.* Paris: La Fabrique, 2000. *Id., Les destin des images.* Paris: La Fabrique, 2003. E, recentemente, *Id., Le spectateur émancipé.* Paris: La Fabrique, 2008.

[73] Cf. MOSÈS, S. *L'ange de l'histoire*: Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Paris: Le Seuil, 1992. p. 93-181. LÖWY, M. *Walter Benjamin*: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses *Sur le concept d'histoire.* Paris: PUF, 2001. DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps. Op. cit.*, p. 85-155.

Warburg ter mostrado não apenas o papel constitutivo das *sobrevivências* na própria dinâmica da imaginação ocidental, mas ainda as funções políticas de que os agenciamentos memorialísticos se revelam portadores. Isso aparece com força, notadamente, num dos últimos artigos do grande historiador da arte sobre o uso da adivinhação pagã nos escritos e imagens políticas da Reforma luterana, ou ainda nas questões de teologia política que surgem nas últimas pranchas de seu atlas de imagens *Mnemosyne*.[74]

Histórica e intelectualmente próximo do grande antropólogo italiano das sobrevivências Ernesto De Martino – que trabalhou notadamente a longa duração dos gestos de lamentação e a história do imaginário apocalíptico[75] –, Pasolini sabia, poética e visualmente, o que *sobrevivência* queria dizer. Ele sabia do caráter indestrutível, aí transmitido, lá invisível, mas latente, mais além ressurgente, das imagens em perpétua metamorfose. É o que aparece em seus filmes, mesmo os mais "contemporâneos" – penso, por exemplo, nos gestos de Laura Betti em *Théorème* [Teorema] – e, vale dizer, em todos os seus filmes mitológicos, religiosos ou "medievais". É o que determina nele a conjunção assumida do arcaico e do contemporâneo, fazendo dizer a Orson Welles, em "La ricotta": "Mais moderno que todos os modernos [...] eu sou uma força do Passado" (*più moderno di ogni moderno [...] io sono una forza del Passato*).[76] Não nos esqueçamos de que essa frase, no filme, é pronunciada por um artista carregado de experiência e de amor pela história. Mas sentado diante de um jornalista incapaz, por sua vez, de fazer outra coisa a não ser reduzir todo o *profundo contemporâneo* à *atualidade das banalidades* necessárias à sociedade do espetáculo.

---

[74] WARBURG, A. La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther (1920). In ______. *Essais florentins*. Trad. S. Muller. Paris: Klincksieck, 1990. p. 245-294. *Id.*, Gesammelte Schriften, II-1. In: WARNKE, M.; BRINK, C. (éd.). *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag, 2000. p. 132-133. Sobre a noção de sobrevivência, cf. DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002. Sobre a dimensão política da iconologia warburgiana, cf. SCHOELL-GLASS, C. *Aby Warburg und der Antisemitismus*: Kulturwissenschaft als Geitespolitik. Francfort-sur-le-Main: Fischer, 1998.

[75] DE MARTINO, E. *Morte e pianto rituale*: dal lamento funebre antico al pianto di Maria (1958). Turin: Bollati Boringhieri, 1975 (éd. 2005). *Id.*, *La fine del mondo*: contributo all'analisi delle apocalissi culturali (1961-1965). Turin: Einaudi, 1977 (éd. 2002).

No momento de "La ricotta", Pasolini consegue então – e soberbamente – reivindicar uma posição dialética: sua própria narrativa é construída como a colisão do Outrora (filmado em cores) e do Agora (filmado em preto e branco). De modo que, ainda que o fim do pobre Stracci seja cruel, o filme inteiro aparece como uma tomada de posição eficaz, perturbadora, inventiva, alegre sobre as relações entre a história (da arte, sobretudo) e o presente (da sociedade italiana). Mas parece-nos que, em 1975, tendo abjurado seus três últimos filmes e trabalhando na vala infernal de *Salò*, Pasolini tenha se desesperado de qualquer impertinência, de qualquer alegria dialética. É o momento, então, do *desaparecimento das sobrevivências* – ou o desaparecimento das condições antropológicas de resistência ao poder centralizado do neofascismo italiano –, que opera na pequena amostra que representa o desaparecimento dos vaga-lumes.

---

[76] PASOLINI, P. P. La ricotta (1962-1963). In: SITI, W.; ZABAGLI, F. (éd.). *Per il cinema, I.* Milan: Arnoldo Mondadori, 2001. p. 337.

A objeção que poderia ser feita ao Pasolini do "desaparecimento dos vaga-lumes" seria então enunciável nestes termos: como se pode declarar a morte das sobrevivências? Não seria tão vão quanto decretar a morte de nossas obsessões, de nossa memória em geral? Não seria abandonar-se à inferência desgastada que vai de uma frase como *o desejo não é mais como era antes*, à outra como *não há mais desejo*? Aquilo que o cineasta foi tão magistralmente capaz de ver no presente dos anos de 1950 e 1960 – as sobrevivências operando e os gestos de resistência do subproletariado em *Chroniques romaines* [Crônicas romanas], em *Accatone* ou em *Mamma Roma* – ele terá perdido de vista no presente dos anos de 1970. A partir de então, ele não veria mais onde e como o Outrora vinha percutir o Agora para produzir o pequeno lampejo e a constelação dos vaga-lumes. Ele se desesperava de seu tempo, nada mais (daí, todas as suas posições ditas "reacionárias", nessa época, poderiam ser compreendidas através de um tal prisma, sejam as que se referem às revoltas estudantis, aos cabelos longos dos jovens burgueses, à liberação sexual ou ainda ao aborto). Agindo dessa forma, Pasolini não somente perdeu *in fine* o jogo dialético do olhar e da imaginação. O que desapareceu nele foi a capacidade de ver – tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores – aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*, como novidade reminiscente, como novidade "inocente", no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar.

III

APOCALIPSES?

Por um lado, admirável visão dialética: capacidade de reconhecer no mínimo vaga-lume uma resistência, uma luz para todo o pensamento. Por outro, desespero não dialético: incapacidade em buscar novos vaga-lumes, uma vez que se perderam de vista os primeiros – os "vaga-lumes da juventude". É o mesmo tipo de configuração problemática que me pareceu reconhecer em alguns textos recentes de Giorgio Agamben, um dos filósofos mais importantes, dos mais inquietantes de nosso tempo. O que mais pedir a um filósofo senão *inquietar seu tempo*, pelo fato de ter ele próprio uma relação inquieta tanto com sua história quanto com seu presente? Não nos surpreendamos se Giorgio Agamben for um grande leitor de Walter Benjamin. Não nos espantemos de que ele tenha sido, depois de Edgar Wind, um dos muito raros filósofos a medir todo o alcance teórico da antropologia das sobrevivências elaborada por

Aby Warburg.[77] *Stanze*[78] [Estâncias] é um soberbo livro benjaminiano no sentido de que diz respeito exatamente ao gênero que Benjamin põe em prática em seu *Passagenwerk* [Passagens][79] e que pretendia desenvolver sob a forma de uma "obra documental" (*Dokumentarwerk*), tendo por objeto a própria imaginação.[80] Não por acaso, esse livro foi, em parte, escrito por Agamben entre as prateleiras/estantes – as prateleiras/estantes exaltantes, simultaneamente inesgotáveis minas de saber e máquinas imaginativas – da biblioteca Warburg, em Londres.

Como certos textos seus mais recentes o desenvolvem luminosamente, Giorgio Agamben é um filósofo, não do dogma, mas dos *paradigmas*: os objetos mais modestos, as imagens mais diversas tornam-se para ele – além dos textos canônicos, da longa extensão filosófica que ele comenta e discute sem trégua – a ocasião de uma "epistemologia do exemplo" e uma verdadeira "arqueologia filosófica" que, de maneira ainda bastante benjaminiana, "retoma em sentido inverso o curso da história, assim como a imaginação" restabelece o curso das coisas fora das grandes teleologias conceituais.[81] A revelação das *fontes* aparece aqui como a condição necessária – e o exercício paciente – de um pensamento que não procura de imediato tomar partido, mas que quer *interrogar o contemporâneo* na medida de sua filologia oculta, de suas tradições escondidas, de seus impensados, de suas sobrevivências.

---

[77] AGAMBEN, G. Aby Warburg et la science sans nom (1984). In: ______. *Image et mémoire*: écrits sur l'image, la danse et le cinéma. Trad. M. Dell'Omodarme, revista por D. Loayza e C. Coquio. Paris: Desclée de Brouwer, 2004. p. 9-35.

[78] Citamos a tradução em português, elaborada por Selvino Assmann. AGAMBEN, G. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. (N.T.)

[79] Citamos a tradução em português, organizada por Willi Bolle: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (N.T.)

[80] AGAMBEN, G. *Stanze*: parole et fantasme dans la culture occidentale (1977). Trad. Y. Hersant. Paris: Christian Bourgois, 1981. O projeto de um *Dokumentarwerk* sobre a imaginação é evocado por W. Benjamin, no *Journal de Moscou* (1926-1927). Trad. J.-F. Poirier. Paris: L'Arche, 1983, p. 153.

Distante, portanto, dos filósofos que se apresentam como dogmáticos para a eternidade ou como fabricantes imediatos de opiniões para o tempo presente – a propósito da última engenhoca tecnológica ou da última eleição presidencial –, Agamben vê o contemporâneo na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas. Daí o aspecto de montagem, ele também warburguiano e benjaminiano, que seus textos adquirem com frequência. O contemporâneo, para ele, aparece somente "na defasagem e no anacronismo" em relação a tudo o que percebemos como nossa "atualidade".[82] Ser contemporâneo, nesse sentido, seria obscurecer o espetáculo do século presente a fim de perceber, nessa mesma obscuridade, a "luz que procura nos alcançar e não consegue".[83] Seria, então, retomando o paradigma que nos ocupa aqui, dar-se os meios de *ver aparecerem os vaga-lumes* no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente. Essa tarefa, acrescenta Agamben, pede ao mesmo tempo coragem – virtude política – e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo.[84]

---

[81] AGAMBEN, G. *Signatura rerum*: sur la méthode (2008). Trad. J. Gayraud. Paris: Vrin, 2008. p. 20 e 123.

[82] *Id.*, *Qu'est-ce que le contemporain?* (2008). Trad. M. Rovere. Paris: Payot & Rivages, 2008. p. 11. Publicado em português, sob o título de: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

Ora, essas duas virtudes são as mesmas que Pasolini pusera em prática em cada um de seus textos, em cada uma de suas imagens. De Pasolini a Giorgio Agamben, as referências históricas e filosóficas apresentam, de certo, diferenças consideráveis. Mas o *gestus* geral de seus respectivos pensamentos deixa adivinhar um inegável parentesco, até em seus efeitos de provocação e nos ataques virulentos que suscitam com frequência seus posicionamentos. Ambos afirmam que "há entre o arcaico e o moderno um encontro secreto".[85] Ambos fazem de seu trabalho um obstinado confronto do presente – violentamente criticado – com outros tempos,[86] o que é um modo de reconhecer a necessidade de

---

[83] *Ibid.*, p. 24.

[84] *Ibid.*, p. 13-17.

[85] *Ibid.*, p. 34.

[86] *Ibid.*, p. 39.

montagens temporais para toda reflexão consequente sobre o contemporâneo. Como Pasolini, Agamben é um grande *profanador* das coisas que se admitem consensualmente como "sagradas". E, assim como o cineasta quando falava do "sacral", o filósofo dedica-se a repensar o paradigma antropológico contido na extensão da palavra *sacer*.

Agamben, até onde sei, jamais se dedicou a um estudo específico da poesia ou do cinema de Pasolini. Mas ele próprio, e muito cedo, fez parte desse cinema, visto que encarnava em *L'Évangile selon saint Matthieu* [O Evangelho segundo São Mateus], em 1964, um dos doze apóstolos de Cristo. É, sobretudo, surpreendente encontrar no filósofo um conjunto de reflexões que atravessam as preocupações dramatúrgicas e antropológicas do poeta-cineasta: é o elogio da gíria e da potência "antiga" dos gestos populares, notadamente, na cultura napolitana;[87] é uma reflexão recorrente sobre a noção de gesto e sua temporalidade profunda.[88] Enfim, trata-se de uma atenção ética no que diz respeito ao rosto humano "qualquer", atenção que, no fundo, deve talvez menos ao pensamento de Levinas do que à prática amorosa do *gros plan* em Pasolini.[89] Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a *história* não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de *sobrevivências* no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta.

---

[87] AGAMBEN, G. Qu'est-ce qu'un peuple? (1995). In: ______. *Moyens sans fins.* Notes sur la politique. Trad. D. Valin. Paris: Payot & Rivages, 1995. p. 39-46. *Id.*, Les langues et les peuples (1995). *Ibid.*, p. 73-81.

[88] *Id.* Les corps à venir. Lire ce qui n'a jamais été écrit (1997). (Texto original em francês). In: ______. *Image et mémoire. Op. cit.*, p. 113-119.

✧ ✧ ✧

Ora, o primeiro livro de Agamben que trata explicitamente da questão da *história* inscrevia, em seu próprio subtítulo, a palavra *destruição*.[90] Nessa palavra ressoa um diagnóstico inapelável sobre os tempos atuais, diagnóstico abruptamente enunciado desde as primeiras linhas da obra:

> Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado

---

[89] *Id.*, Pour une éthique du cinéma (1992). Trad. D. Loayza. In: ______. *Image et mémoire*. p. 121-127. *Id.*, *La communauté qui vient*: théorie de la singularité quelconque (1990). Trad. M. Raiola. Paris: Le Seuil, 1990. p. 25 e 68-70. *Id.*, Le visage (1995). Trad. D. Valin. In: ______. *Moyens sans fin*. *Op. cit.*, p. 103-112.

[90] *Id.*, *Enfance et histoire*. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire (1977). Trad. Y. Hersant. Paris: Payot, 1989 (éd. remaniée). A obra de Giorgio Agamben, *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história, foi traduzida para o português por Henrique Burigo e publicada pela Editora UFMG em 2005. Para as traduções das citações de autoria de Agamben, no livro de Didi-Huberman, utilizaremos, a partir de agora, a edição brasileira, publicada pela referida editora em 2008 (1ª reimpressão). (N.T.)

> *fazer.* Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo.[91]

Essas frases, escritas apenas alguns meses após o texto de Pasolini sobre o desaparecimento dos vaga-lumes, procedem, no fundo, da mesma lógica. Num primeiro momento, tratava-se de se referir a uma situação de *apocalipse manifesto*, concreta, indubitável, explosiva, quero dizer, uma situação de conflito militar. Agamben, naquele momento, não evocava o fascismo histórico, mas a Primeira Guerra Mundial, cuja paisagem mental Walter Benjamin havia apresentado em "Expérience et pauvreté" [Experiência e pobreza], em 1933, depois em "Le conteur" [O narrador], em 1936, texto ao qual ele remete explicitamente e cujo trecho central citamos a seguir:

> É como se nós tivéssemos sido privados de uma faculdade que nos parecia inalienável, a mais segura entre todas: a faculdade de trocar experiências (*das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen*).
>
> Uma das razões desse fenômeno salta aos olhos: o valor da experiência caiu de cotação (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*).

---

[91] AGAMBEN. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Traduzida para o português por Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 21.

> E parece que a queda continua indefinidamente. Basta abrir o jornal para constatar que, desde a véspera, uma nova queda foi registrada, que não apenas a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo moral sofreram transformações que jamais pensamos serem possíveis. Com a guerra mundial, vimos o início de uma evolução que, desde então, nunca mais parou. Não se constatou que, no momento do armistício, as pessoas voltavam do campo de batalha – não mais ricos, senão mais pobres em experiência comunicável? [...] Não havia nisso nada de surpreendente. Pois jamais experiências adquiridas foram tão radicalmente desmentidas do que a experiência estratégica o foi pela guerra de trincheira, a experiência econômica pela inflação, a experiência corporal pela batalha de material, a experiência moral pelas manobras dos governantes. Uma geração que tinha ido à escola em bonde puxado a cavalo encontrava-se desprotegida numa paisagem onde nada mais era reconhecível, exceto as nuvens e, no meio, num campo de força atravessado de tensões e de explosões destrutivas, o minúsculo e frágil corpo humano.[92]

Tratava-se, num segundo momento – e seguindo sempre a mesma lógica colocada em prática por Pasolini em 1975 –, de evocar o tempo presente como uma situação de *apocalipse latente*, onde nada mais parece estar em conflito, mas onde a destruição não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um, até nos fenômenos de massa os mais inocentes, o turismo, por exemplo:

---

[92] BENJAMIN, W. Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov (1936). Trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch. In: ________. *Œuvres. Op. cit.*, p. 115-116. (Citado parcialmente por G. Agamben, *Enfance et histoire. Op. cit.*, p. 20). Cf. também *id.*, Expérience et pauvreté (1933). Trad. P. Rusch. In: ______. *Œuvres.* Paris: Gallimard, 2000. p. 365. v. II.

> Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: nem a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito, a uma distância insuperável; nem os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; nem a viagem às regiões ínferas nos vagões do metrô; nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; nem a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; nem a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado; nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa, à noitinha, extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência.
>
> É esta incapacidade de se traduzir em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a

> existência cotidiana. [...] Uma visita a um museu ou a um lugar de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra (digamos, o *patio dos leones*, no Alhambra) a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas. Não se trata aqui, naturalmente, de deplorar essa realidade, mas de constatá-la.[93]

Esta descrição do tempo presente – formulada sobre a base de uma situação de guerra total – constitui uma verdadeira matriz filosófica: é a partir dela que, na sequência do texto, será formulada toda uma série de reflexões em que a palavra *crise*, por exemplo, se transforma inelutavelmente em *falta* radical; em que toda transformação será pensada como destruição, assim como se pode constatar no julgamento desesperante sobre a história da poesia moderna após Baudelaire, enquanto poeta de uma "crise da experiência": "Pois, observando bem, a poesia moderna – de Baudelaire em diante – não se funda em uma nova experiência, mas em uma ausência de experiência sem precedentes"[94] – proposição insustentável, a meu ver, em face do menor texto de Rilke, de Michaux, de René Char, de Bertold Brecht, de

---

[93] AGAMBEN. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 21-23.

[94] *Ibid.*, p. 51-52.

Paul Celan. Ou do próprio Pasolini, diga-se de passagem. Tem-se a impressão, de fato, de que Agamben teria pretendido retomar as coisas no ponto exato em que o cineasta as havia abandonado em 1975: no ponto preciso em que o *elogio da infância* – inerente à carta de 1941 e até aos filmes da *Trilogie de la vie* – se transforma em *luto de toda infância*. Donde a definição negativa, depois transcendental, da infância em Agamben. "O inefável é, na realidade, infância [...] É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala": uma experiência *originária*, certamente, mas que teria sido destruída, *apagada* como um vaga-lume, nos tempos de nosso pobre hoje.[95]

De que maneira procede Agamben, aqui? Primeiro, ele afirma uma destruição radical – em seguida, constrói uma transcendência. Esta seria a matriz filosófica, o movimento que estrutura essa inquietação e essa potência do pensamento. A maior parte dos paradigmas, elaborados pelo filósofo, na longa extensão de sua obra, parecem todos marcados, com efeito, por alguma coisa que, *infelizmente*, atravessa de forma latente a extraordinária acuidade de seu olhar: é como um movimento de pêndulo entre os extremos da *destruição* e de um tipo de *redenção* pela transcendência. Em seu ensaio sobre o "muçulmano" dos campos de concentração nazistas, por exemplo, Agamben parte do "intestemunhável" e da

---

[95] *Ibid.*, p. 63, 64.

"impossibilidade de ver" com o objetivo de evocar, ao final de seu percurso, uma condição transcendental – sublime, em certo sentido, como em Lyotard – do "testemunho integral" e da "imagem absoluta".[96] Em *Moyens sans fins* [Meios sem fins] – um livro dedicado significativamente a Guy Debord –, a dimensão "absoluta, integral" do gesto e seu valor "místico", no sentido de Wittgenstein, são afirmados apenas na base de uma destruição, de um luto inicial: "Desde o fim do século XIX, a burguesia ocidental havia definitivamente perdido seus gestos [...]."[97] Como se cada coisa devesse sua dignidade filosófica apenas ao fato de ter, primeiro, desaparecido – destruída por algum neofascismo ou sociedade do espetáculo – de nosso mundo comum.

✧✧✧

Trata-se, de fato, nesse caso, como o havia admitido o próprio Pasolini, de uma "visão apocalíptica". Ou, antes, de operar *um modo apocalíptico de "ver os tempos"* e, singularmente, o tempo presente. Quando Pasolini anuncia que "não existem mais seres humanos" ou quando Giorgio

---

[96] AGAMBEN, G. Ce qui reste d'Auschwitz: l'archive et le témoin. In: ______. *Homo sacer* (1998). Trad. P. Alferi. Paris: Payot & Rivages, 1999. p. 49, 57 e 65-66. v. III.

[97] *Id.*, Notes sur le geste (1992). Trad. D. Loayza. In: ______. *Moyens sans fins*: notes sur la politique. Trad. D. Valin. Paris: Payot & Rivages, 1995. p. 59 e 71.

Agamben, de seu lado, anuncia que o homem contemporâneo se encontra "despossuído de sua experiência", nós nos encontramos, decididamente, colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalípticos. Apocalipse: é uma figura maior da tradição judaico-cristã. Ela seria a sobrevivência que absorve todas as outras em sua claridade devoradora: a grande sobrevivência "sacral" – fim dos tempos e tempo do Juízo Final – quando todas as outras terão sido aniquiladas. A grande sobrevivência anunciada para matar todas as outras, essas "pequenas" sobrevivências das quais fazemos a experiência, aqui e lá, em nosso caminho pela *selva oscura*, como outros tantos lampejos em que esperança e memória se enviam mutuamente seus sinais.

Na contramão dessa experiência modesta, as visões apocalípticas nos propõem a grandiosa paisagem de uma *destruição* radical para que aconteça a *revelação* de uma verdade superior e não menos radical. Não encontramos aqui o antigo refrão da metafísica, o enunciado da "quididade" por Aristóteles, sob a forma do *to ti èn einaï* ("o que era o ser")? O *ser* dir-se-ia, então, apenas no *passado*? Revelar-se-ia, apenas, uma vez *morto*?[98] Compreende-se, aqui, que é preciso ao metafísico a morte de seu objeto para se pronunciar, a título de um saber definitivo, sobre sua *verdade ultimai.*[99] Para verdades derradeiras, portanto, realidades destruídas: este seria o "tom apocalíptico" dos filósofos quando eles preferem às pequenas "luzes de verdade" – que são fatalmente provisórias, empíricas, intermitentes, frágeis, díspares, passeantes como os vaga-lumes – uma grande "luz da verdade" que se revela, antes, uma transcendente *luz sobre a luz* ou sobre as luzes fadadas, cada uma em seu canto de trevas, a desaparecer, a fugir para outro lugar.

---

[98] No original em francês, grifado em itálico: *trépassé* (trespassado, morto), em contraponto a *passé* (passado), na indagação que precede. (N.T.)

Tomando como base um opúsculo de Kant intitulado *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie*[100] [De um tom senhorial adotado outrora em filosofia], Jacques Derrida tentou uma crítica do "tom apocalíptico" adotado – hoje como outrora – por vários pensadores "radicais" dos quais ele mesmo faz parte. "Toda escatologia apocalíptica", escreve ele, "é prometida em nome da luz, do vidente e da visão, e de uma luz da luz, de uma luz mais luminosa do que todas as luzes que ela torna possível. [...] Não haveria verdade do apocalipse que não fosse verdade da verdade,

---

[99] ARISTOTE, Z. *Métaphysique*: 1029a-1030b. Trad. J. Tricot. Paris: Vrin, 1974. p. 352-367. Cf. a análise clássica dessas passagens por AUBENQUE, P. *Le problème de l'être chez Aristote*: essai sur la problématique aristotélicienne. Paris: PUF, 1962 (éd. 1972). p. 460-470.

[100] KANT, E. *D'un ton grand seigneur adopté naguère en philosophie* (1796). Trad. L. Guillermit. Paris: Vrin, 1975 (éd. 1987). p. 87-109.

[...] antes, mais verdade da revelação, do que verdade revelada."[101] Derrida afirma então

> [...] que é preciso conduzir essa desmistificação [do tom apocalíptico] tão longe quanto possível, e a tarefa não é modesta. Ela é interminável porque ninguém pode esgotar as sobredeterminações e as indeterminações dos estratagemas apocalípticos. E, sobretudo, porque o motivo ou a motivação ético-política desses estratagemas nunca é redutível ao simples.[102]

De um lado, então, a crítica kantiana dos "mistagogos" do pensamento deve se prolongar na das figuras catastróficas ou redentoras de todos os gêneros, desde o *maître à penser* sectário até ao *Führer* totalitário.[103] Mas, de outro lado, Derrida quer reconhecer na frase apocalíptica uma *voz* que, como em Nietzsche ou Maurice Blanchot, seria *envio* (*envoi*), indicando a *via* (*voie*) em um enunciado do tipo *venha* (*viens*) [...].[104] A crítica termina então por se reabsorver em um discurso do anúncio que seria, indecidivelmente, "apocalipse sem apocalipse" ou verdade "sem visão, sem verdade, sem revelação".[105]

---

[101] DERRIDA, J. *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie.* Paris: Galiléé, 1983. p. 63, 69 e 79.

[102] *Ibid.*, p. 81.

[103] *Ibid.*, p. 27.

[104] *Ibid.*, p. 94-95. Significativamente, o próprio Agamben articula seu "apocalíptico da experiência" a uma reflexão sobre a voz: AGAMBEN, G. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 9-17.

Mas isso – que tenta Agamben por sua própria conta, me parece – é possível? Não se pode fazer a essa hipótese geral, a esse projeto filosófico muito bem intencionado, diga-se de passagem, a crítica que Adorno dirigia a Heidegger no plano da *impossível secularização* de um pensamento metafísico cujas estruturas mais fundamentais se apoiam em um mundo teológico cuja retomada, justamente, nada tem de *profanação*? Vale a pena lembrar essa passagem em que Adorno precisa sua crítica a respeito do *impensável da ressurreição* em Heidegger:

> Gostaria de dizer que, a abordagem de *Être et temps* [Ser e tempo] [...] não é talvez em parte alguma mais ideológica do que no momento em que seu autor busca compreender a morte a partir de um "esboço do ser-todo do estar-aí", uma tentativa na qual ele suprime o caráter absolutamente inconciliável da experiência da vida com a morte tal qual nos aparece com o declínio definitivo das religiões positivas. Desse modo, ele procura salvar as estruturas da experiência da morte como se fossem estruturas do "estar-aí" [*être-là*], do próprio ser humano, mas essas estruturas, tais como ele descreve, existem apenas no mundo positivo da teologia, em

---

[105] *Ibid.*, p. 95.

> virtude da esperança positiva da ressurreição. Heidegger não vê que, ao secularizar essa estrutura, que ele assume, em todo caso, tacitamente na sua obra, esses conteúdos teológicos não são simplesmente descompostos, mas que, sem eles, essa mesma experiência não é mais possível, deixa de ser possível. O que eu realmente critico nessa forma de metafísica é a tentativa de se apropriar, sub-repticiamente, sem teologia, das possibilidades da experiência que foram teologicamente colocadas.[106]

Esse desvio, sem dúvida, complica ainda um pouco mais nosso caso no plano filosófico. Mas aclara a própria dificuldade em que Pasolini teria se encontrado, por exemplo, quando se remetia à tradição cristã – essa "religião positiva", como a chama aqui Adorno – para legitimar politicamente as sobrevivências colocadas em prática na linguagem ou no gestual popular dos italianos "miseráveis".[107] Ele esclarece igualmente certas dificuldades teóricas com as quais lida Agamben ao manipular, conjuntamente, a historicidade heideggeriana e a imagem dialética benjaminiana, ou ainda o messianismo de São Paulo, com uma reflexão sobre a "Solução final" projetada pelos nazistas a respeito do povo judeu.[108] Somente a tradição religiosa promete uma *salvação* para além de qualquer apocalipse e de qualquer *destruição* das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande "luz de toda luz". Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma "última" revelação ou uma salvação "final" sejam necessárias à nossa liberdade.

---

[106] ADORNO, T. W. *Métaphysique*: concept et problèmes (1965). Trad. C. David. Paris: Payot & Rivages, 2006, p. 160-161.

[107] Sobre a distinção capital entre tradição e sobrevivência, cf. DIDI-HUBERMAN, G. *L'image survivante. Op. cit.*, p. 35-114.

✧ ✧ ✧

Uma "política das sobrevivências", por definição, dispensa muito bem – dispensa necessariamente – o fim dos tempos. Jamais Warburg, do que conheço, faz alusão a isso no plano do método. Ele fala sobre o assunto apenas do ponto de vista histórico e sintomal, assim como o fará depois dele

---

[108] AGAMBEN, G. *Ce qui reste d'Auschwit. Op. cit.*; e ainda AGAMBEN, G. *Le temps qui reste*: un commentaire de l'Épître aux Romains (2000). Trad. J. Revel. Paris: Payot & Rivages, 2000.

Ernesto De Martino.[109] Há, então, uma ambiguidade, tanto no plano do método quanto no plano político, em passar, como Agamben o faz com frequência, de uma reflexão antropológica sobre a *potência das sobrevivências* a uma assunção filosófica do *poder das tradições*. Tal é, por exemplo, a interpretação dada pelo filósofo italiano ao tempo messiânico segundo São Paulo: desemboca de um lado, em uma referência preciosa à *imagem* benjaminiana enquanto "legibilidade" do tempo e "agora de sua conhecibilidade".[110] Mas, de outro lado, essa interpretação se reapropria do horizonte teológico de toda a tradição judaico-cristã para fazer dela um paradigma político, o que aparece com força na obra mais recente do filósofo, "Le règne et la gloire"[111] [O reino e a glória].

Ora, *imagem* não é *horizonte*. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*). Tratando-se da relação fundamental – mas oh! quão problemática – entre pensamentos da história, posições políticas e tradições messiânicas, essa distinção pode se mostrar preciosa para se considerar o recurso às sobrevivências e o retorno às tradições, em pensadores tais como Franz Rosenzweig e Walter Benjamin, de um lado,[112] Carl Schmitt e Ernst Jünger, de outro. Como bem o mostrou Stéphane Mosès em um de seus mais recentes textos, o messianismo benjaminiano, depois daquele de Rosenzweig, trata de uma *imagem* lacunar do futuro, e não de um grande *horizonte* de salvação ou de fim dos tempos.[113] A famosa "porta estreita" do messianismo, em Benjamin, mal se abre: "um segundo", diz ele.[114] Mais ou menos o tempo que é preciso a um vaga-lume para iluminar – para chamar – seus congêneres, pouco antes de a escuridão retomar seus direitos.

---

[109] WARBURG, A. La divination païenne et antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther. In: DE MARTINO, E. *La fine del mondo*: contributo all'analisi delle apocalissi culturali (1961-1965). Turin: Einaudi, 1977 (éd. 2002). p. 245-294.

[110] AGAMBEN, G. *Le temps qui reste*: un commentaire de l'Épître aux Romains (2000). Trad. J. Revel. Paris: Payot & Rivages, 2000. p. 220-227.

[111] *Id.*, Le règne et la gloire: pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. In: ______. *Homo sacer*. (2007). Trad. J. Gayraud et M. Rueff. Paris: Le Seuil, 2008. v. II, 2.

A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes. É, então, uma coisa bem diferente pensar a saída messiânica como imagem (diante da qual não se poderá durante muito tempo mais acalentar ilusões, uma vez que ela desaparecerá *logo*) ou como *horizonte* (que apela para uma crença unilateral, orientada, apoiada no pensamento de um além permanente, na espera de seu futuro *sempre*). A imagem é pouca coisa: resto ou fissura (*fêlure*). Um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível.[115] Enquanto o horizonte nos promete o todo, constantemente oculto atrás de sua grande "linha" de fuga. "Uma das razões pelas quais eu tenho reservas a respeito de todos os horizontes", escreve Derrida em *Force de loi* [Força de lei], "por exemplo, a ideia reguladora kantiana ou o advento messiânico, ao menos em sua interpretação convencional, é que são justamente *horizontes*. Um horizonte, como seu nome o indica, em grego, é ao mesmo tempo a abertura e o limite da abertura que define ora um progresso infinito, ora uma espera."[116]

---

[112] E também Hermann Cohen, Martin Buber, Gershom Scholem, Ernst Bloch, Hans Jonas, Leo Strauss ou Emmanuel Levinas, cujo messianismo foi objeto da importante síntese de BOURETZ, P. *Témoins du futur*: philosophie et messianisme. Paris: Gallimard, 2003.

[113] MOSÈS, S. Messianisme du temps présent. *Lignes*, n. 27, p. 35, 2008.

[114] BENJAMIN, W. Sur le concept d'histoire (1940). Trad. M. de Gandillac, revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2000. p. 443. v. III.

A complexidade do pensamento de Agamben talvez se deva ao fato de que o regime da imagem e o do horizonte se encontram constantemente misturados ou sub-repticiamente associados, como se o primeiro – que é um regime empírico de abordagem e de aproximação locais – valesse apenas para liberar o espaço imenso do segundo, regime do *longínquo*, do apogeu, do absoluto. Enquanto leitor de

---

[115] Cf. COHEN-LEVINAS, D. Le temps de la fêlure. *Lignes*, n. 27, p. 5-8, 2008; *Id.*, *Temps contre temps*: le messianisme de l'autre; *ibid.*, p. 79-92.

[116] DERRIDA, J. *Force de loi*. Le "fondement mystique de l'autorité". Paris: Galilée, 1994. p. 57.

Benjamin, Agamben é um filósofo da imagem (um pouco como Pasolini quando construía seus filmes por *fragmentos* ou em *gros plans*), daí essa maneira de filologia pela qual descobrimos, frequentemente com encantamento, a potência oculta do menor gesto, da menor letra, do menor rosto, do menor lampejo.[117] Mas, enquanto leitor de Heidegger, Agamben procura o horizonte atrás de cada imagem (um pouco como Pasolini quando decidiu julgar o *todo* e os fins da civilização na qual vivia). Ora, esse horizonte modifica infalivelmente o cosmos metafísico, o sistema filosófico, o corpus jurídico ou o dogma teológico.

É assim que "Le règne et la gloire" se apresenta como uma grande investigação filológica que se abre em dois planos fundamentais: de um lado, o *mundo das fontes* no qual Agamben nos faz descobrir uma fundamental "cisão da soberania" entre "reino" e "governo".[118] A erudição filológica, a glosa e o método arqueológico – o de Michel Foucault e, mais ainda, o de Ernst Kantorowicz, por exemplo –[119]

---

[117] Cf., por exemplo, os estudos reunidos em AGAMBEN, G. *Image et mémoire*: écrits sur l'image, la danse et le cinéma. Trad. M. Dell'Omodarme, revista por D. Loayza e C. Coquio. Paris: Desclée de Brouwer, 2004; ou em *Profanations* (2005). Trad. M. Rueff. Paris: Payot & Rivages, 2005.

[118] AGAMBEN, G. Le règne et la gloire: pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. In: ______. *Homo sacer*. (2007). Trad. J. Gayraud et M. Rueff. Paris: Le Seuil, 2008. p. 115-167. v. II, 2.

[119] *Ibid.*, p. 257-295.

parecem ocupar, no pensamento de Agamben, o papel dedicado à poesia no de Pasolini: eles dão forma à potência, à violência intrínseca de seu pensamento. Por outro lado, é o *mundo dos fins* que se abre à nossa vista e concerne, desde logo, a nossa própria situação contemporânea. Mas tudo isso sobre o fundo de uma terrível, de uma desesperante ou desesperada, de uma inaceitável equivalência política dos extremos imersos no mesmo horizonte, na mesma claridade ofuscante do poder.

IV

POVOS

O que desaparece nessa feroz *luz do poder* não é senão a menor imagem ou *lampejo de contrapoder*. Eis porque o judeu Walter Benjamin se vê convocado por Giorgio Agamben no mesmo plano que o nazista Carl Schmitt, e eis porque o comunista Pasolini se vê convocado no mesmo plano que o personagem fascista de seu próprio filme *Salò*: "Benjamin tinha razão nesse sentido, quando afirmava que não há nada de mais anárquico que a ordem burguesa; e o dito espirituoso que Pasolini colocava na boca de um dos hierarcas de seu filme *Salò* era perfeitamente sério: 'A única anarquia verdadeira é a do poder'."[120] Benjamin, sabe-se, utilizou por conta própria certos conceitos extraídos da *Théologie politique* [Teologia política] de Carl Schmitt, em particular o famoso "estado de exceção", cujo valor de uso o próprio Agamben estendeu à análise de nossas sociedades contemporâneas.[121] Mas a utilização por Benjamin do conceito schmittiano tinha somente como objetivo derrubar justamente seu conteúdo: para substituir à *tradição do poder* – que se radicaliza e se "totaliza" exemplarmente na política nazista formalizada pelo próprio Schmitt[122] – uma *tradição dos oprimidos* que caracteriza, à sua época, a luta a qualquer preço contra o fascismo: "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' no qual vivemos é a regra. Devemos chegar a uma concepção da história que dê conta dessa situação. Descobriremos, então, que nossa tarefa consiste em instaurar o verdadeiro estado de exceção; e assim consolidaremos nossa posição na luta contra o fascismo."[123]

---

[120] *Ibid.*, p. 108.

[121] *Id.*, État d'exception. In: ______. *Homo sacer* (2003). Trad. J. Gayraud. Paris: Le Seuil, 2003. v. II, 1.

Agamben, ao retomar Carl Schmitt, parece caminhar na esteira de Jacob Taubes, cujas glosas ele prolonga, tanto na extensão dos conceitos escatológicos, quanto naquele mais pontual do comentário de São Paulo.[124] Taubes havia tentado explicitar a razão de ter recorrido a Carl Schmitt através da expressão – emprestada ao vocabulário heraclitiano – de *gegenstrebige Fügung*, a "junção de tensões opostas" [*la jointure contre-tendue*]. Estigmatizado como judeu e como inimigo por uma corrente de pensamento de onde ele extraía, no entanto, sua própria energia teórica, Taubes formulava, a respeito de Martin Heidegger como de Carl Schmitt, um diagnóstico de uma grande clareza: "São homens levados por um ressentimento [...] mas que, com o gênio do ressentimento, renovam a leitura das fontes", em troca do que, eles revelam melhor que ninguém o próprio horizonte de todo o pensamento ocidental do poder.[125]

---

[122] SCHMITT, C. *État, mouvement, peuple*: l'organisation triadique de l'unité politique (1933). Trad. A. Pilleul. Paris: Éditions Kimé, 1997.

[123] BENJAMIN, W. Sur le concept d'histoire, art. cit., p. 433.

[124] TAUBES, J. *Abendländische Eschatologie* (1947). Munich: Matthes und Seitz Verlag, 1991. *Id., La Théologie politique de saint Paul* (1987). Trad. M. Köller et D. Séglard. Paris: Le seuil, 1991.

Mas, ao recusar "julgar" aqueles mesmos que formalizavam sua exclusão enquanto inimigo radical,[126] Taubes, ao que me parece, já se absteve de compreender a falha, o ponto de bifurcação que, decisivamente, separa um conceito formulado com todo rigor, com toda legitimidade – seja ele o de "soberania" ou de "estado de exceção"–,[127] das escolhas através das quais gostaríamos de orientar sua colocação em prática. Ora, essas escolhas são elas próprias orientadas por um horizonte: toda a questão é de saber o que queremos fazer com um conceito seja ele qual for, até onde se quer torná-lo operatório. Um dos raros momentos em que Taubes marca claramente sua escolha, isto é, seu protesto, sua tomada de posição no debate que ele enseja com Carl Schmitt, é quando escreve: "Pretendo lhe mostrar que a separação dos poderes entre mundano e espiritual é *absolutamente necessária*, se essa linha de demarcação não for traçada, não poderemos mais respirar. É o que eu queria fazê-lo assimilar contra a ideia totalitária que ele tinha."[128]

---

[125] *Id.*, *En divergent accord*: à propos de Carl Schmitt (1952-1987). Trad. P. Ivernel. Paris: Payot & Rivages, 2003. p. 112.

[126] *Ibid.*, p. 67-68 e 107: "Enquanto judeu no mais profundo justamente, eu hesitarei a condenar irrevogavelmente. Porque em todo esse horror inexprimível, ficamos preservados de um mal. Não tínhamos escolha: Hitler nos escolheu como inimigo absoluto. Mas onde não há nenhuma escolha, também não há julgamento, e sobretudo julgamento sobre o outro. [...] E eu disse a mim mesmo: escuta um pouco, Jacob, você não é o juiz, enquanto judeu precisamente, você não é o juiz [...]." Sobre Carl Schmitt e sua "questão judia", cf. o estudo de GROSS, R. *Carl Schmitt et les juifs* (2000). Trad. D. Trierweiler. Paris: PUF, 2005.

[127] SCHMITT, C. Théologie politique: quatre chapitres sur la théorie de la souveraineté (1922). Trad. J.-L. Schlegel. In: ______. *Théologie politique* (1922, 1969). Paris: Gallimard, 1988. p. 9-75.

A recente contribuição de Giorgio Agamben nesse debate concerne não à reivindicação da *separação* contra a *totalização* do poder, como o faz aqui Taubes, mas à observação dessa separação até nas formas mais totalizantes da soberania, por exemplo na "distinção entre reino e governo", distinção de longa duração que Carl Schmitt, segundo Agamben, "reelabora numa nova perspectiva" no momento em que reflete, em 1933, por conta de Hitler, sobre as relações entre "estado", "movimento" (isto é, o partido nazista) e o "povo".[129] O autor de *Homo sacer* se situaria então, em seu pensamento sobre a soberania, além de toda separação, assim como de toda totalização: a segunda estaria sempre dividida, e a primeira sempre totalmente, radicalmente operando nessa genealogia do poder no Ocidente.[130]

---

[128] TAUBES, J. *Op. cit.*, p. 111.

[129] AGAMBEN, G. Le règne et la gloire: pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. In: ______. *Homo sacer*. (2007). Trad. J. Gayraud et M. Rueff. Paris: Le Seuil, 2008. p. 124. v. II, 2 (em referência a SCHMITT, C. *État, mouvement, peuple*. *Op. cit.*).

O paradoxo de tal economia – palavra central em toda análise de Agamben – é que permite assumir "seriamente" o dito espirituoso do carrasco de *Salò*: "A única verdadeira anarquia é a do poder."[131] Não haveria, assim, mais distinção a fazer – enquanto Taubes, por sua vez, insiste ainda em sinalizar sua importância (a da distinção) – entre os "apocalípticos da revolução", como o foram Léon Trotski, Bertolt Brecht ou o próprio Benjamin, e os "apocalípticos da contrarrevolução", como o foram Oswald Spengler, Ernst Jünger, Martin Heidegger ou o próprio Carl Schmitt.[132] O que cai por terra, em tal horizonte de pensamento, não é senão a possibilidade de trazer uma resposta ou uma objeção à economia do poder assim descrita. Agamben sabe muito bem – na esteira de Guy Debord, por exemplo – que não há *reino* nem *glória* sem efeitos destrutivos de *trevas* e de *opressão*. Mas ele se abstém de falar disso, parece ver somente a ofuscante luz do reino e de sua glória. Para onde foi então o "verdadeiro estado de exceção" que Benjamin desejava em 1940, no contexto de sua própria "luta contra o fascismo"?

---

[130] *Ibid.*, p. 115-167.

[131] *Ibid.*, p. 108.

[132] TAUBES, J. *En divergent accord. Op. cit.*, p. 37 e 109.

Pode-se fazer uma genealogia do poder sem desenvolver o contratema que aí constitui a "tradição dos oprimidos"? Para onde foram, em tal economia, os vaga-lumes?

✧✧✧

Os vaga-lumes, em tudo isso, não sofrem nada menos – metaforicamente, é evidente – que a sorte dos próprios povos *expostos ao desaparecimento*. No início dos anos de 1970, Pasolini se mostra ainda em toda sua potência de ver e de se mover: ele deixa a Itália para ir para a Eritreia, uma viagem cujo objetivo é o de fazer uma reportagem e o *casting* para seu filme *Les mille et une nuits* [As mil e uma noites]. Ali, tudo é vaga-lume, uma sequência incomparável de maravilhas diante da luminosidade, beleza dos povos encontrados: "[...] eu me emocionei até às lágrimas com aqueles traços delicados, um pouco irregulares [...] essa violência não excluía a graça, ela fazia parte das coisas da vida [...] de uma população revoltada. [...] Decidi-me por Fessazion Gherentiel, o barman de um desses pequenos bares, aparição esplêndida, o sorriso explodindo em seu rosto como uma luz silenciosa",[133] *e così via*. Mas, dois anos mais tarde, tendo retornado a Roma, os ferozes projetores do neofascismo ofuscaram tudo: Pasolini, então, *deixa o povo desaparecer* – "infelizmente, eu o amava, esse povo [...]" –, ele o abandona sob a lei do reino e sob a luz da glória. O povo, a seus olhos, a partir de então, *foi esquecido*. Estilisticamente falando, o artigo dos vaga-lumes é somente um *túmulo* dos povos perdidos.[134]

---

[133] PASOLINI, P. P. Mes mille et une nuits (1973). Trad. H. Joubert-Laurencin. In: ______. *Écrits sur le cinéma*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon-Institut Lumière, 1987. p. 232-238. (Texto infelizmente não incluído na edição mais recente de *Écrits sur le cinéma*. Petits dialogues avec les films 1957-1974. Paris: Cahiers du cinéma, 2000. Meus agradecimentos a Delphine Chaix pela informação.)

As recentes conclusões de Agamben, uma vez mais, não deixam de ter relação com tal desespero político. Após dois notáveis capítulos "arqueológicos" dedicados – *via* Erik Peterson e Carl Schmitt, Andreas Alföldi e Ernst Kantorowicz, Percy Ernst Schramm e Jan Assmann – à história dos aspectos cerimoniais do poder, em seguida à própria noção de "glória" (*Herrlichkeit*) "desestetizada", com a finalidade de ser melhor articulada à do "reino" como tal (*Herrschaft*),[135] Agamben abre um limiar que aparece como a própria conclusão de sua investigação, ainda que provisória, no imenso arquipélago de *Homo sacer*.[136] Investigação que o terá conduzido, enfim, "à proximidade do centro da máquina que a glória recobre com seu esplendor e seus cantos".[137]

---

[134] No original em francês: "Le peuple est, à ses yeux, désormais, *tombé*. Stylistiquement parlant, l'article des lucioles n'est qu'un *tombeau* des peuples perdus." Na tradução para o português não foi possível manter a equivalência entre os significantes grifados pelo autor. (N.T.)

[135] AGAMBEN, G. Le règne et la gloire: pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. In: ______. *Homo sacer*. (2007). Trad. J. Gayraud et M. Rueff. Paris: Le Seuil, 2008. p. 257-376. v. II, 2.

[136] *Ibid*., p. 377-385.

[137] *Ibid*., p. 377.

Máquina do reino (*Herrschaft*) e espetáculo da glória (*Herrlichkeit*): esta oferecendo àquela sua própria *luz*, senão sua *voz*. "Jamais, sem dúvida, uma aclamação no sentido técnico foi pronunciada com tanta força e eficácia como o *Heil Hitler* na Alemanha nazista ou o *Duce Duce* na Itália fascista."[138] E hoje? "Esses clamores unânimes que ressoavam ontem nas praças de nossas cidades", responde primeiro Agamben, "parecem hoje pertencer a um passado longínquo e irrevogável." "Mas é de fato assim?", interroga-se ele imediatamente depois.[139] Compreende-se, então, que a questão deveria, antes, ser formulada da seguinte maneira: como a vitória das democracias ocidentais sobre os totalitarismos da Alemanha hitlerista e da Itália fascista terá transformado, "secularizado", até prolongado um fenômeno de culto cujo apogeu se encontra perfeitamente colocado em cena no *Triumph des Willens* filmado por Leni Riefenstahl?

Ora, é a Carl Schmitt que Agamben dá a palavra para responder a essa pergunta. Ele cita a *Verfassungslehre* [Teoria da Constituição], texto de 1928 em que se exprimia a crítica conservadora do jurista a respeito da República de Weimar:

> Somente uma vez fisicamente reunido é que o povo é povo, e somente o povo fisicamente reunido pode fazer o que cabe especificamente à atividade desse povo: ele pode *aclamar* [...]. A partir

---

[138] *Ibid.*, p. 377-378.

[139] *Ibid.*, p. 378.

> do momento em que o povo está fisicamente reunido – pouco importa com que objetivo [...] nas festas públicas, no teatro, no hipódromo ou no estádio –, esse povo com suas aclamações está lá e constitui, ao menos potencialmente, uma potência política.[140]

Onde Carl Schmitt evocava um povo unânime reunido no estádio seis anos *antes* das grandes manifestações de Nuremberg, seja no *horizonte do totalitarismo* nazista, Giorgio Agamben buscará, nesse mesmo texto, alguma coisa que valha como diagnóstico para aquilo que nos cabe, hoje, oitenta anos *depois* dele, e no *horizonte da democracia* ocidental.

Mas será preciso, para isso, reduzir a "potência política" do povo de *aclamação* – romana, bizantina, medieval... totalitária –, e devolvê-la ao que as democracias nomeiam a *opinião pública*:

> *A opinião pública é a forma moderna da aclamação*. É talvez uma forma difusa, e o problema que ela coloca não se resolve nem sociologicamente nem em direito público. Mas é a possibilidade de interpretá-la como aclamação que lhe confere sua essência e sua importância política. Não há democracia e nem Estado sem opinião pública, da mesma forma que não há Estado sem aclamações.[141]

---

[140] *Ibid.*, p. 378-379 (citando C. Schmitt, *Théorie de la constitution* (1928). Trad. L. Deroche. Paris: PUF, 1993. p. 382-383).

[141] *Ibid.*, p. 379 (citando C. Schmitt, *Théorie de la constitution*. *Op. cit.*, p. 385.)

Perguntar-se-á então: o que faz da opinião pública nas democracias um estrito equivalente – haveria diferenças, elas não são evocadas – da aclamação nos sistemas de poder absoluto? É a Guy Debord que Agamben passa, de agora em diante, a palavra, para responder a essa questão: a "sociedade do espetáculo" é para a opinião pública hoje o que a submissão das multidões foi para os totalitarismos de ontem.

> [...] o que aqui nos interessa, é o fato de que a esfera da glória – cujas significação e arqueologia tentamos reconstituir – não desaparece nas democracias modernas, mas se desloca simplesmente para um outro contexto, o da opinião pública. Se esse for mesmo o caso, o problema da função política das mídias nas sociedades contemporâneas, hoje tão discutido, adquire uma nova significação e uma nova urgência.
>
> Em 1967, com um diagnóstico cuja justeza nos parece hoje evidente, Guy Debord constatava a transformação em escala planetária da política e da economia capitalista em uma "imensa acumulação de espetáculos", onde a mercadoria e o próprio capital tomam a forma midiática da imagem. Se aproximarmos as análises de Debord da tese de Schmitt sobre a opinião pública como forma moderna da aclamação, o problema da atual dominação espetacular das mídias, em todos os aspectos da vida social, aparece sob um novo olhar. O que está em questão não é nada mais que uma nova e espantosa concentração, multiplicação e disseminação da função da glória como centro do sistema político. O que

> ficava outrora confinado nas esferas da liturgia e do cerimonial se concentra nas mídias e, ao mesmo tempo, através delas se difunde e se introduz em todos os momentos e em todos os meios, tanto públicos quanto privados, da sociedade. [Assim,] o Estado holístico fundado sobre a presença imediata do povo aclamando e o Estado neutralizado, dissolvido nas formas comunicacionais sem sujeito estão em oposição apenas aparentemente. Eles são somente as duas faces do mesmo dispositivo glorioso sob suas duas formas: a glória imediata e subjetiva do povo aclamante e a glória midiática e objetiva da comunicação social.[142]

As imagens – que Agamben reduz aqui à "forma midiática da imagem" – assumem, assim, no mundo contemporâneo, a função de uma "glória" presa à máquina do "reino": *imagens luminosas* contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos *subjugados*, hipnotizados em seu fluxo. O diagnóstico não é, sem dúvida, falso. Ele corresponde às sensações de sufocamento e de angústia que nos invadem diante da proliferação calculada das imagens utilizadas, ao mesmo tempo, como veículos de propaganda e de *merchandising*. Mas esse diagnóstico aparece, no livro de Agamben, como *verdade última*: a conclusão de seu livro tanto quanto o horizonte apocalíptico do qual ele procede. De modo que ele acaba por desdialetizar, desconflitualizar, empobrecer tanto a noção das *imagens* quanto a dos *povos*. A imagem não é mais, nesse caso, uma alternativa ao horizonte, a *lucciola* como alternativa à *luce*. Ela não parece mais que uma pura função do poder, incapaz do menor contrapoder, da menor insurreição, da menor contraglória. O que indica bem mais do que uma simples questão de estética, lembremo-nos: do estatuto da imagem – do valor de uso que se lhe atribui – depende efetivamente o *aparecer do político* enquanto tal, o que compromete todo o "valor de exposição" dos povos confrontados ao "reino" e à sua "glória".

---

[142] AGAMBEN, G. Le règne et la gloire: pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. In: ______. *Homo sacer*. (2007). Trad. J. Gayraud et M. Rueff. Paris: Le Seuil, 2008. p. 380-381 e 383. v. II, 2.

Se o desenvolvimento de Agamben acaba por estabelecer uma espécie de equivalência desencantada entre democracia e ditadura no plano de uma antropologia da "glória", é porque *imagens* e *povos* foram inicialmente reduzidos, as primeiras a puros processos de assujeitamento, os outros a puros corpos subjugados. Pasolini, em 1975, terá sem dúvida declarado seu desencorajamento quanto ao povo italiano, mas as pequenas pessoas que assistiam ao espetáculo de marionetes, em *Che cosa sono le nuvole*? [O que são nuvens?], em 1967, não hesitaram em protestar, em se levantar de seus assentos, em invadir a cena, numa palavra, em se insurgir por uma ruptura concreta das regras impostas pela representação. Ao deixar falar em seu lugar Carl Schmitt, de um lado, e Guy Debord, de outro, Agamben não vê nenhuma alternativa à assustadora "glória" do espetáculo. E, sobretudo, vê no povo apenas o que dizem Carl Schmitt e Guy Debord: ou seja, algo que só se pode definir privativamente, *negativamente.*

"Como isso devia ser hoje evidente, povo-nação e povo-comunicação, apesar da diferença dos comportamentos e das figuras, são as duas faces da *doxa* que, enquanto tais, se entrelaçam e se separam sem cessar nas sociedades contemporâneas."[143] Todas as diferenças, num tal conceito dos povos, seriam então redutíveis ao mesmo estatuto, ao mesmo destino: a *doxa*, a opinião, a crença. O que sucumbe aos enganos das aparências sensíveis, o que pensa mal e produz falsos conhecimentos. Numa palavra, tudo o que o idealismo filosófico opõe tradicionalmente à *épistémè*, o conhecimento verdadeiro, a ciência inteligível, a apreensão das ideias justas. Essa definição vem, talvez, de muito longe, isto é, de Platão. Mas, na economia do livro de Agamben, ela se conclui com Carl Schmitt, que recolhe, no que lhe diz respeito, toda uma tradição conservadora do medo das multidões[144] e a amplia, prolonga-a numa vontade constitucional de *dominá-las*, de contê-las, de subjugá-las.

---

[143] *Ibid.*, p. 383 (proposição reiterada *in fine*, p. 385).

[144] Cf. MOSCOVICI, S. *L'âge des foules*: un traité historique de psychologie des masses (1981). Bruxelles: Éditions Complexe, 1991 (éd. refondue). E, para o contra-argumento dialético, *id.*, *Psychologie des minorités actives* (1976). Trad. A. Rivière. Paris: PUF, 1979.

É o que se vê em Carl Schmitt, em 1928, no contexto mesmo das páginas que Agamben extraiu da *Verfassungslehre*: a noção de povo aí está, primeiramente, reduzida à *unificação* de uma essência (não há multiplicidades, não há singularidades naquele povo); em segundo lugar, reduzida a se expressar como simples *negatividade*.

> Em razão de sua essência, o povo não é uma magistratura e, mesmo em uma democracia, jamais uma autoridade constituída dotada de uma competência. [...] A noção de povo é aqui definida negativamente, em realidade, por oposição ao sistema organizado do Estado em administrações e em magistraturas. Além dessa negação do caráter administrativo, é característico da noção de povo que ela se defina *negativamente* mesmo em outros campos. Definir o povo negativamente, dessa maneira, não toca unicamente, em geral, num ponto sociologicamente importante (por exemplo, num teatro, o público define-se como a parte da assistência que *não* representa); essa negatividade específica também não deve mais ser desconhecida no estudo científico das teorias políticas. Num sentido particular da palavra, o "povo" são todos aqueles que *não* são distintos e diferenciados, todos os que *não* são privilegiados, todos os que *não* são colocados acima do conjunto por suas posses, sua posição social ou sua formação.[145]

---

[145] SCHMITT, C. *Théorie de la constitution*. Trad. L. Deroche. Paris: PUF, 1928. p. 218 e 381.

Notemos, enfim, que essa definição negativa se encontra na abertura do capítulo da *Verfassungslehre* dedicada aos "limites da democracia".[146] E que o texto de 1933 intitulado *Staat, Bewegung, Volk* – que conheceu, até 1935, três edições sucessivas – consagrará, logicamente, a "unidade do povo" sob o reino do Estado, sob o controle do partido único e no horizonte que indica claramente sua última frase: "todas as perguntas e respostas desembocam na exigência de uma identidade da raça (*Art*), sem a qual um Estado total do *Führer* não pode subsistir um só dia." [147]

Ao adotar os diagnósticos de Carl Schmitt, Agamben não adota, evidentemente, as visadas "terapêuticas" dele. Mas uma resposta sempre está inscrita na forma mesma de toda questão colocada: ela insiste sobre isso, por assim dizer. Por colocar a questão nesses termos unilaterais – esses termos que não admitem a menor contraforma ou "contraquestão" –, Agamben fecha sua investigação sobre a cor sombria, cinzenta, de uma *consciência infeliz* condenada a seu próprio horizonte, a sua própria clausura. A respeito da consciência infeliz e sua "cisão interior", Hegel escrevia que a "consciência da vida, [a] consciência do estar-aí e da operação da própria vida, é somente a dor imposta ao sujeito deste estar-aí e dessa operação; pois ela tem aqui somente a consciência de seu contrário e de seu próprio nada."[148] Quanto a mim, eu não consigo imaginar um pensamento político que deixa a seu inimigo a definição e o controle de seus conceitos mais fundamentais. Poder-se-ia, desse ponto de vista – e sem mesmo prejulgar os resultados obtidos nesses dois exemplos –, comparar o *horizonte cruel* concebido por Giorgio Agamben ao *horizonte alegre* imaginado, em outra obra, por Antonio Negri e Michael Hardt, ao oporem o "império" do reino e da glória contemporâneos à "multidão" como nova "possibilidade da democracia".[149]

---

[146] *Ibid.*, p. 419-420.

[147] SCHMITT, C. *État, mouvement, peuple. Op. cit.*, p. 63.

✧ ✧ ✧

Da mesma forma que Pasolini, por suas posições tão extremas quanto paradoxais, havia suscitado reações tão escandalosas quanto unilaterais, Agamben foi alvo de críticas com uma violência que ofusca, com frequência, toda leitura mais aprofundada de seu trabalho. Por exemplo – e para ficar apenas no domínio francês –, Philippe Mesnard e Claudine Kahan fustigaram a análise do "muçulmano" desenvolvida em *Ce qui reste d'Auschwitz* [O que resta de Auschwitz], enquanto Éric Marty atacava a noção de "exceção" elaborada em *État d'exception*[150] [Estado de exceção]. A essas críticas unilaterais, Giorgio Agamben respondeu, recentemente, que o julgávamos no plano dos "fenômenos históricos" – aqui Auschwitz, lá Guantánamo –, quando sua análise tinha um caráter *arqueológico* e tratava apenas de *paradigmas*, "tendo por função construir e tornar inteligível por inteiro um contexto histórico-problemático bem maior".[151]

---

[148] HEGEL, G. W. F. *Phénoménologie de l'esprit* (1807). Trad. J. Hyppolite. Paris: Aubier-Montaigne, 1941. p. 178. v. I.

[149] Cf. HARDT, M.; NEGRI, A. *Empire* (2000). Trad. D.-A. Canal. Paris: Exils, 2000 (éd. "10/18", 2004). *Id.*, *Multitude, guerre et démocratie à l'âge de l'Empire* (2004). Trad. N. Guilhot. Paris: La Découverte, 2004 (éd. "10/18", 2006).

Agamben articula filosoficamente o aparecimento dos paradigmas, e sua "escavação" arqueológica da história como Pasolini, antes dele, articulava poeticamente suas *imagens* do presente a uma energia que ele extraía das *sobrevivências*, na arqueologia sensível dos gestos, cantos, dialetos, arquiteturas em ruínas de Matera ou dos subúrbios de Roma. Há, em ambos os pensadores, uma grande impaciência quanto ao presente; mas sempre ligada a uma infinita paciência quanto ao passado. Nisso, eles nos são necessários uma vez que olham seu mundo contemporâneo com uma violência sempre apoiada em imensas pesquisas na espessura do tempo. Por isso mesmo eles escandalizam: porque levantam impensados, porque nos colocam com frequência face aos retornos do recalcado histórico. É, evidentemente, muito desagradável, quando se grita *Forza Italia* em um estádio de futebol – e mesmo quando não se grita para apoiar explicitamente Silvio Berlusconi –, ler os avisos de Agamben sobre as aclamações medievais e seu destino no *Duce Duce* dos fascistas.

---

[150] MESNARD P.; KAHAN, C. *Giorgio Agamben à l'épreuve d'Auschwitz*. Paris: Kimé, 2001. p. 14-76; MARTY, É. Agamben et les tâches de l'intellectuel: à propos d'*état d'exception*. *Les Tepms Modernes*, n. 626, p. 215-233, 2003-2004 (retomado e revisto em *Une querelle com Alain Badiou, philosophe*. Paris: Gallimard, 2007. p. 131-155).

[151] AGAMBEN, G. *Signatura rerum*: sur la méthode. Trad. J. Gayraud. Paris: Vrin, 2008. p. 9.

Agamben e Pasolini nos interessam, então, antes de tudo, pelo que nomeei aqui uma política das sobrevivências que vai de par com toda *política das imagens* e da exposição política em geral. Não serve de nada acreditar em refutá-los sobre o único plano histórico (se argumentamos, por exemplo, que o entusiasmo pelo futebol não tem nada a ver com a política, o que pode ser verdade, ou que o campo de Guantánamo não tem nada a ver com o de Auschwitz, o que é verdade). Parece-me necessário, ao contrário, debater, discutir as construções de Agamben no próprio plano em que elas querem se situar. E uma vez que o pensamento de Walter Benjamin, parece-me, dá a essas construções sua condição mesma de possibilidade, pode ser útil voltar um pouco sobre o valor de uso das hipóteses benjaminianas, tanto no plano do método "arqueológico" como no plano da revelação dos "paradigmas".

A *arqueologia filosófica* que Giorgio Agamben reinvidica possui, ela própria, uma arquelogia ou, pelo menos, uma tradição marcada pelos nomes de Kant, de Nietzsche e de Overbeck, de Hermann Usener, de Heidegger, de Dumézil, de Michel Foucault [...] e, certamente, de Walter Benjamin.[152] Este participa com sua célebre tese sobre o "anjo da história" que "avança em direção ao futuro tendo os olhos fixos no passado".[153] Mas uma passagem mais fundamental sobre essas questões, na expectativa de outros textos mais explícitos sobre a ideia de escavação arqueológica,[154] encontra-se em "Préface épistémo-critique" de *Origine du drame baroque allemand* [Origem do drama barroco alemão], em que Benjamin constrói a noção do que seria uma verdadeira "história filosófica considerada como ciência da origem"[155] (*philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung*). Esta, diz ele, "não emerge dos fatos constatados" – o que pode justificar a defesa de Agamben a respeito de seus detratores –, "mas toca a sua pré- e pós-história"[156] (*er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte*). Uma maneira, para Benjamin, de dar uma nova direção à *dialética* como "testemunha da origem" (*der Dialektik die dem Ursprung beiwohnt*), no que ela "faz proceder dos extremos afastados, dos excessos aparentes da evolução [...] onde tais oposições podem coexistir de uma maneira que faça sentido".[157] Eis também porque "a origem nunca se dá a conhecer na existência nua, evidente do factual, e sua rítmica (*seine Rhythmik*) só pode ser percebida numa dupla perspectiva. Ela pede para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição (*Wie derherstellung*), de outro lado como algo que está, por isso mesmo, inacabado (*unvollendet*), sempre aberto."[158]

---

[152] *Ibid.*, p. 93-128.

[153] *Ibid.*, p.114.

[154] BENJAMIN, W. Fouilles et souvenir (1932). Trad. J.-F. Poirier. *Images de pensée.* Paris: Christian Bourgois, 1998. p. 181-182.

[155] *Id.*, *Origine du drame baroque allemand* (1928). Trad. S. Muller e A. Hirt. Paris: Flammarion, 1985. p. 45.

[156] *Ibid.*, p. 44.

Isso significa, concretamente, que uma arqueologia filosófica, em sua própria "rítmica", é obrigada a descrever os tempos e os contratempos, os golpes e os contragolpes, os temas e os contratemas. Isso significa que falta fundamentalmente a um texto como "Le règne et la gloire" a descrição de tudo o que falta ao reino (quero dizer a "tradição dos oprimidos" e a arqueologia dos contrapoderes), como à glória (quero dizer a tradição das obscuras resistências e a arqueologia dos "vaga-lumes"). À arqueologia das *aclamações*, oriunda de Ernst Kantorowicz e de Carl Schmitt, falta uma arqueologia das *manifestações*, e mesmo das *revoluções*, em que os povos fazem bem mais que dizer "sim" – ou "não", aliás, pois o "não" eventual das aclamações está sujeito às mesmas condições do cerimonial que fixa a instância do poder. É quando os povos se constituem em sujeitos políticos por inteiro, de modo a mudar as regras do reino e da glória. Tudo isso é sublinhado por Benjamin em *Paris, capitale du XIX^{e} siècle* [Paris, capital do século XIX] ou, ainda, nas *Thèses sur le concept d'histoire* [Teses sobre o conceito de história], quando evoca a Revolução Francesa, a de 1848, e o movimento espartaquista, ou ainda quando descreve esse momento da Revolução de Julho em que "se viu em vários lugares de Paris, no mesmo momento e, sem que houvessem previamente combinado, as pessoas atirarem contra os relógios".[159]

---

[157] *Ibid.*, p. 44-45.

[158] *Ibid.*, p. 43-44.

Caberia logicamente a uma *filosofia dos paradigmas* assumir a descrição dessa maneira de mudar as regras que, a despeito de sua radical novidade, encontra suas fontes ou seus recursos em algo como uma tradição oculta. Escreve Agamben:

> O paradigma é um caso singular que é isolado do contexto de que faz parte apenas na medida em que, ao apresentar sua própria singularidade, torna inteligível um novo conjunto cuja homogeneidade ele mesmo constitui. [...] Enquanto a indução procede do particular ao universal e a dedução do universal ao particular, o que define o paradigma é uma terceira espécie de movimento, paradoxal, que vai do particular ao particular [...] da

---

[159] BENJAMIN, W. *Paris*: capitale du XIXe siècle. *Op. cit.*, p. 635-684 e 788-793; *id.*, Sur le concept d'histoire (1940). Trad. M. de Gandillac, revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. p. 440. v. III.

singularidade à singularidade e que, sem sair desta, transforma todo caso singular em exemplo de uma regra geral impossível de ser formulada *a priori*.[160]

E Agamben precisa, a respeito dessa paradoxal e informulável regra: "A suspensão da referência e do uso normal é aqui essencial."[161]

Ora, o que propõe o paradigma da aclamação, na análise que dele é feita em "Le règne et la gloire" – ou, antes, nas conclusões a que Agamben, aí, chega, de Carl Schmitt e de Guy Debord reunidos – ignora justamente essa capacidade de suspensão, de transformação, de bifurcação. Schmitt procede antes por indução, inferindo de uma situação particular (aclamar) o universal de uma definição do povo (que, justamente, só sabe fazer isso, aclamar). Já Debord procede com mais frequência por dedução, inferindo de uma situação universal (a sociedade do espetáculo) a totalidade dos comportamentos particulares em que cada gesto dos povos acabará por se encontrar assimilado à *doxa*, variante impotente da aclamação. Em resumo, o paradigma perdeu sua própria potência: sua potência de sintoma, de exceção, de protesto em ato. Ele se transmite sem transformar verdadeiramente. Ele só faz reconduzir, por deslocamentos ou secularizações, as relações tradicionais do reino e da glória. Ironia da história, sem dúvida, é que seja em um filósofo bem diferente de Agamben – e mesmo hostil a seu trabalho – que se encontre um caso exemplar, um paradigma em que a *voz do povo* soube impor sua singularidade para além de todo cerimonial de aclamação: penso nesse *Cri du peuple* [Grito do povo] restituído por Jacques Rancière, com Alain Faure, à "tradição dos oprimidos", na abertura de sua investigação sobre *La parole ouvrière* [A palavra operária].[162]

---

[160] AGAMBEN, G. *Signatura rerum*. Sur la méthode (2008). Trad. J. Gayraud. Paris: Vrin, 2008. p. 19-20 e 24.

[161] *Ibid.*, p. 26.

---

[162] FAURE, A.; RANCIÈRE, J. *La parole ouvrière* (1976). Paris: La Fabrique, 2007. p. 37-43.

V

DESTRUIÇÕES?

Não se percebem absolutamente as mesmas coisas se ampliamos nossa visão ao *horizonte* que se estende, imenso e imóvel, além de nós; ou na proporção que se aguça nosso olhar sobre a *imagem* que passa, minúscula e movente, bem próxima de nós. A imagem é *lucciola* das intermitências passageiras; o horizonte banha na *luce* dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar. Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os "ferozes projetores" da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem.

Talvez, somente em momentos de exaltação messiânica é que se pode, eventualmente, começar a sonhar com um horizonte que acolheria, que tornaria visíveis todas as imagens. Em raras ocasiões, é o que aparece em Walter Benjamin quando se trata de uma hipotética história bem-sucedida, em que cada *instante* – cada imagem – poderia ver-se convocada na *duração* absoluta, paradoxal, do Juízo Final:

> O cronista que relata os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos tem direito a esta verdade: de que nada do que um dia aconteceu está perdido para a história. Certamente, somente à humanidade redimida é devido plenamente seu passado. Isso quer dizer que somente para ela seu passado tornou-se integralmente citável. Cada um dos instantes vividos por ela torna-se uma "citação na ordem do dia" – e esse dia é justamente o do Juízo Final.[163]

Mas esse "dia" não nos é dado. Cabe a nós apenas uma "noite" atravessada, aqui, pelo doce lampejo dos vaga-lumes; lá, pelo cruel raio dos projetores. As teses de Benjamin, sabe-se, se interrompem – com palavras que são, para nós, suas últimas palavras – sobre a imagem desta "porta estreita" messiânica que encerra "cada segundo" de tempo investido pelo pensamento.[164] Essa moldura estreita, esse lapso ínfimo designam apenas, parece-me, a própria imagem: imagem que "passa *como um relâmpago* [...] imagem irrecuperável do passado que está arriscada a desaparecer com cada presente que não a reconhece".[165] Na versão francesa de seu texto, Benjamin escreve que essa definição da imagem "se apoia sobre (um) verso de Dante" que ninguém, de meu conhecimento, pôde ainda identificar.[166] Mas essa lembrança, embora vaga, nos é preciosa: ela faz da imagem, algum lugar entre a Beatriz de Dante e a "beleza fugaz" de Baudelaire, a *passante* por excelência.

---

[163] BENJAMIN, W. Sur le concept d'histoire (1940). Trad. M. de Gandillac, revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. p. 429. v. III.

[164] *Ibid.*, p. 443.

A imagem seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte: "A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado", escreve Benjamin no próprio contexto – os "paralipomènes et variantes" [paralipômenos e variantes] manuscritos – de sua reflexão sobre a história e a política.[167] Nesse nosso mundo histórico – longe, portanto, de todos os derradeiros fins e de todo Juízo Final –, nesse mundo onde "o inimigo não para de vencer"[168] e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado *imagem*, no que diz respeito a algo que se revela capaz de *transpor o horizonte* das construções totalitárias. Este é o sentido de uma reflexão, a meu ver capital, esboçada por Benjamin sobre o papel das imagens como modos de "organizar" – isto é, também, de desmontar, de analisar, de contestar – o próprio horizonte de nosso pessimismo fundamental:

---

[165] *Ibid.*, p.430.

[166] *Id.*, Sur le concept d'histoire (1940). In: MONNOYER, J.-M. (éd.) *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. p. 341.

[167] BENJAMIN, W. Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire (1940). In: MONNOYER, J.-M. (éd.) *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991. p. 348.

[168] *Id.*, Sur le concept d'histoire. (1940). Trad. M. de Gandillac, revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. Paris: PUF, 2001. p. 431. v. III.

> Organizar o pessimismo significa... no espaço da conduta política... descobrir um espaço de imagens. Mas esse espaço de imagens, não é de maneira contemplativa que se possa medi-lo. Esse espaço de imagens (*Bildraum*) que procuramos... é o mundo de uma atualidade integral e, de todos os lados, aberta (*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*).[169]

A imagem: aparição única, preciosa, é, apesar de tudo, muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai.[170] Tal é a "bola de fogo" evocada por Walter Benjamin: ela apenas "transpõe todo o horizonte" para cair sobre nós, nos atingir (*échoir*). Ela apenas raramente se ergue em direção ao céu imóvel das ideias eternas: em geral, ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar diante ou atrás do horizonte. Como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda. Se, de acordo com a hipótese que tentamos construir, a partir de Warburg e Benjamin, a imagem é um operador temporal de sobrevivências – portadora, a esse título, de uma potência política relativa a nosso passado como à nossa "atualidade integral", logo, a nosso futuro –, é preciso então dedicar-se a melhor compreender seu movimento de *queda* em nossa direção, essa queda ou esse "declínio", até mesmo essa declinação, que não é, por mais que Pasolini o tenha temido em 1975, seja o que for que pensa Agamben hoje, *desaparição.*

---

[169] *Id.*, Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire. *Op. cit.*, p. 350.

[170] Cf. DIDI-HUBERMAN, G. L'Image brûle. In: ZIMMERMAN, L. (dir.). *Penser par les images*. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2006. p. 11-52.

✧ ✧ ✧

É preciso então voltar ao *horizonte sem recurso* (*horizon sans ressource*) que sugere a proposição liminar de Giorgio Agamben em *Enfance et histoire*, para confrontá-lo a essa *ressurgência da imagem* (*ressource de l'image*) que tentamos aqui apreender.[171] Agamben, como vimos, encara todo o contemporâneo sob o ângulo de uma *destruição da experiência*, e funda sua tese sobre uma leitura de Benjamin: "O valor da experiência caiu de cotação [...]."[172] Trata-se, certamente, para Agamben, de uma *destruição efetuada*, acabada: e é isso que "torna hoje insuportável – mais do que ela foi no passado – a existência cotidiana",[173] mesmo nos momentos de guerra evocados pouco antes. Da mesma forma que, aos olhos de Pasolini, havia uma destruição efetuada no desaparecimento dos vaga-lumes, Agamben converte a "queda"

---

[171] Utilizo este termo, "ressource", após uma discussão recente com Ludger Schwarte, que comenta, nesse sentido, o termo heideggeriano de *Möglichkeit*

---

para criticar seu uso por Agamben no sentido – no duplo sentido – do "poder" (*potere*). Cf. SCHWARTE, L. *Philosophie der Architektur*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2009. p. 325-336. Sigrid Weigel, por outro lado, criticou longamente a leitura feita por Agamben dos textos de Benjamin sobre a violência, o estado de exceção, a noção de secularização, a relação entre mártir e soberano, assim como o uso dos conceitos jurídicos-teológicos provenientes da tradição judaico-cristã. Cf. WEIGEL, S. *Walter Benjamin*: die Kreatur, das Heilige, die Bilder. Francfort-sur-le-Main: Fischer Verlag, 2008. p. 57-109.

Em e-mail, datado de 9 de dezembro de 2010, o autor reforça o emprego do termo *ressource* como "uma maneira pessoal (em francês) de traduzir a palavra alemã *Möglicheit*, possibilidade. No interior de *ressource* há a palavra *source*, que é, ao mesmo tempo, filológica (Warburg) e dinâmica (a água, a fonte)." Devido a seu caráter polissêmico, bem como à observação do próprio autor, optamos por traduzir *ressource* por "recurso" ou "ressurgência". Este último sentido leva em consideração a etimologia de *ressource*, do verbo *resourdre* que significa *rejaillir*, jorrar, surgir de novo, do latim *resurgere*. A opção por uma ou outra das formas, em diferentes passagens do texto, foi feita tendo em vista o contexto específico da passagem. (N.T.)

[172] BENJAMIN, W. Le conteur: réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov (1936). Trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. p. 115. v. III, cf. Supra, p. 47-52.

[173] AGAMBEN,G. *Enfance et histoire*. *Op. cit.*, p. 19-20. Tradução de Henrique Burigo: "É esta incapacidade de traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável – como em momento algum no passado – a existência cotidiana." *Infância e história*, p. 22.

diagnosticada por Benjamin em ocorrência passada, em "destruição" sem recurso.

"A experiência caiu de cotação" (*die Erfahrung ist im Kurse gefallen*): o particípio *gefallen*, "caído, fracassado", indica certamente um movimento terrível. Mas continua sendo um movimento. Mais ainda, ele soa estranhamente a nossos ouvidos, uma vez que o verbo *gefallen* significa, por outro lado, o ato de amar, de agradar, de convir. E, sobretudo, esse movimento não diz respeito à própria experiência, mas a sua "cotação" na bolsa de valores modernos (o diagnóstico de Benjamin se confirma ainda se se considera a "bolsa de valores" pós-moderna). O que Benjamin descreve é, sem dúvida, uma destruição efetiva, eficaz; mas é uma *destruição não efetuada*, perpetuamente inacabada, seu horizonte jamais fechado. O mesmo aconteceria então com a experiência e com a aura, pois o que se apresenta, em geral, sob o ângulo de uma destruição acabada da aura nas imagens à época de sua reprodutibilidade técnica pede para ser corrigida sob o ângulo do que chamei uma *suposição*: o que "cai" não "desaparece" necessariamente, as imagens estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência.[174]

---

[174] DIDI-HUBERMAN, G. L'image-aura. Du maintenant, de l'autrefois et de ma modernité (1996). In: ______. *Devant le temps*: histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Minuit, 2000. p. 233-260.

Todo o vocabulário utilizado por Walter Benjamin em seu artigo sobre "Le conteur" [O narrador] é, sem dúvida, o do *declínio*. Mas declínio entendido em todas as suas harmonias, em todas as suas ressurgências, que supõem a declinação, a inflexão, a persistência das coisas decaídas. Desde o início, Benjamin fala do "declínio da experiência" em termos de "fenômeno":[175] *Erscheinung*, ou seja, uma aparição, justamente, uma "aparição apesar de tudo", se assim posso dizer. Em seguida, ele evoca uma "evolução que [...] nunca parou":[176] "um *Vorgang*, ou seja, um processo, um acontecimento, uma reação (como se diz em química) ou um *incidente*, palavra que descreve exatamente o que Benjamin quer significar, por sua referência ao movimento de queda e ao fato de que ele não está isento de consequências, sem *incidência*.

Vocabulário de processo, portanto. Quando Benjamin nos diz que "a arte da narrativa tende a se perder", ele expressa ao mesmo tempo um horizonte de "fim" (*Ende)* e um movimento sem fim (*neigen*: pender/debruçar-se, inclinar, abaixar) que evoca não a própria coisa como desaparecida, mas "em vias de desaparecer", o que o verbo *aussterben*, aqui, traduz como despovoar-se, apagar-se, ir em direção a sua desaparição.[177] Trata-se, portanto, da questão do "declínio" e não de desaparição efetuada: a palavra *Niedergang*, empregada – aqui como, frequentemente, em outros lugares – por Benjamin, significa a descida progressiva, o pôr do sol, o ocidente (isto é, um estado do sol que desaparece de nossas vistas, mas nem por isso deixa de existir em outro lugar, sob nossos passos, nos antípodas, com a possibilidade, o "recurso" de que ele reapareça do outro lado, no oriente).

---

[175] BENJAMIN, W. Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov (1936). Trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. p. 115. v. III.

[176] *Ibid.*, p. 115.

Um pouco mais adiante ainda – tento nada deixar na sombra –, Benjamin escreverá que "a arte de contar tornou-se coisa rara",[178] o que supõe de fato o vir-a-ser (*Werden*) e não a estase mortal, assim como a subsistência, fosse ela minoritária, "rara" ou "extraordinária" (*selten*), daquilo que *não* terá sido destruído. A experiência transmitida pelo narrador, sem dúvida, "caminha em direção a seu fim", mas o verbo aqui empregado, *geben*, supõe de fato que o fim do caminho – o horizonte – não está ainda na ordem do dia.[179] É a própria "caminhada" que deve nos ocupar inteiramente. A última frase do texto – "o narrador é (*ist*) a figura sob a qual o justo se encontra consigo mesmo" –[180] emprega o tempo do *presente*: não a intemporalidade de uma definição regulada sobre o eterno ou o absoluto, mas a própria temporalidade daquilo que, hoje, entre nós, na extrema precariedade, *sobrevive* e se declina sob novas formas em seu próprio declínio.

---

[177] *Ibid.*, p. 120.

[178] *Ibid.*, p. 123.

[179] *Ibid.*, p. 129.

[180] *Ibid.*, p. 151. Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: "O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo." p. 221.

A urgência política e estética, em período de "catástrofe" – esse leitmotiv corrente em toda obra de Benjamin –, não consistiria, portanto, em tirar conclusões lógicas do declínio até seu *horizonte* de morte, mas em encontrar as ressurgências inesperadas desse declínio ao fundo das *imagens* que aí se movem ainda, tal vaga-lumes ou astros isolados. Lembremos o maravilhoso modelo cosmológico proposto por Lucrécio em *De rerum natura*: os átomos "declinam" perpetuamente, mas sua queda admite, nesse clinâmen infinito, exceções com consequências inauditas. Basta um átomo se desviar ligeiramente de sua trajetória paralela para que ele entre em colisão com os outros, de onde nascerá um mundo.[181] Este seria, portanto, o essencial *recurso do declínio*: o desvio, a colisão, a "bola de fogo" que atravessa o horizonte, a invenção de uma forma nova. Não nos espantemos se Walter Benjamin estiver situado próximo a Alois Riegl, um de seus grandes modelos historiográficos, cuja história da arte tendia precisamente a mostrar a vitalidade particular dos períodos ditos de "declínio", a Antiguidade tardia ou – no que diz respeito a Benjamin em seu trabalho sobre o *Trauerspiel* – o maneirismo e a arte barroca.[182]

---

[181] LUCRÈCE. *De la nature*, II, 216-250. Trad. A. Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1966. I, p. 50-51.

Se voltarmos, nessa óptica, ao texto sobre "Le conteur", não tardaremos a encontrar nele todos os elementos dessa mesma vitalidade: é a *impressão* (*empreinte*) indestrutível pela qual o narrador "imprime sua marca na narrativa, como o oleiro deixa sobre o vaso de argila a impressão de suas mãos"[183] (*die Spur der Töpferhand an der Tonschale*). É a *memória* épica cuja transformação revela, nos romances modernos – de Proust ao surrealismo – tantos processos de rememoração[184] (*Eingedenken*). É a *intermitência* dessa memória que atinge o leitor de hoje, como tantos "instantes de felicidade", a despeito de sua pobreza em experiência.[185] Ao utilizar aqui as palavras *nur bisweilen*, "somente às vezes", Benjamin nos dá uma indicação preciosa sobre o estatuto temporal das sobrevivências. "É por isso", diz ele a respeito de uma história contada por Heródoto na Antiguidade e lida em nossa época, "que essa narrativa vinda do antigo Egito é ainda capaz, após milhares de anos, de nos surpreender e nos fazer refletir. Ela parece esses grãos fechados hermeticamente durante milênios nas câmaras das pirâmides e que conservaram até hoje seu poder germinativo (*ihre Keimkraft*)."[186]

---

[182] BENJAMIN, W. *Origine du drame baroque allemand* (1928). Trad. S. Muller e A. Hirt. Paris: Flammarion, 1985. p. 54.

[183] *Id.*, Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov (1936). Trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. p. 127. v. III. Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: "Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso." p. 205.

[184] *Ibid.*, p.136.

[185] *Ibid.*, p.141-142.

✧✧✧

O valor da experiência caiu de cotação, é verdade. Mas cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado. Cabe somente a nós compreendermos onde e como "esse movimento [...] ao mesmo tempo, tornou sensível uma nova beleza naquilo que desaparecia (*eine neue Schönheit*)".[187] Agamben nos mostra com gravidade, com acuidade, um horizonte derradeiro para essa *desvalorização*. Mas ir muito longe nesse sentido é, paradoxalmente, condenar-se a só fazer a metade do caminho necessário. A "imagem dialética" à qual nos convida Benjamin consiste, antes, em fazer surgirem os momentos *inestimáveis* que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores, fazendo-a explodir em momentos de surpresa. Busquemos, então, as experiências que se transmitem ainda para além de todos os "espetáculos" comprados e vendidos a nossa volta, além do exercício dos reinos e da luz das glórias. Somos "pobres em experiência"? Façamos dessa mesma pobreza – dessa semiescuridão – uma experiência. A paixão de Adorno pelo trabalho de Samuel Beckett[188] não terá sido, sem dúvida, isenta de um recurso implícito aos preceitos já enunciados por Benjamin em seu ensaio de 1936: "Le conteur".

---

[186] *Ibid.*, p. 125. Na tradução de Sérgio Paulo Rouanet: "Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservaram até hoje suas forças germinativas." p. 204.

[187] *Ibid.*, p. 120.

O valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer *essa queda* à dignidade, à "nova beleza" de uma coreografia, de uma invenção de formas. Não assume a imagem, em sua própria fragilidade, em sua intermitência de vaga-lume, a mesma potência, cada vez que ela nos mostra sua capacidade de reaparecer, de *sobreviver*? Em um artigo intitulado "L'image immémoriale" [A imagem imemorial], Giorgio Agamben radicalizava a noção de imagem atribuindo-lhe dois destinos, dois horizontes: o primeiro é o de *destruição pura* ("a imagem morre"): o outro é de sobrevida no Hades (versão pagã) ou no apocatástase, a "restauração final" segundo Orígenes (versão cristã). Em resumo, a sobrevivência era aqui compreendida como sobrevivência após a morte, sobrevivência do apocalipse, do fim dos tempos, de *pura*

---

[188] ADORNO, T. W. *Notes sur Beckett* (1960-1968). Trad. C. David. Caen: Nous, 2008.

redenção.[189] Agamben acrescentava que esse mesmo paradoxo – paixão radical e potência radical – encontra-se "inscrito na própria origem da metafísica ocidental".[190] Uma maneira de assumir a imagem no plano da própria metafísica, tendo Nietsche e Heidegger como artesãos de sua vertigem.

Bem outra era a proposta de Walter Benjamin, que retomamos aqui por nossa conta: "organizar o pessimismo" no mundo histórico, descobrindo um "espaço de imagens" no próprio vazio de nossa "conduta política", como ele diz. Essa proposta se refere à *temporalidade impura* de nossa vida histórica, que não se compromete nem com a destruição acabada, nem com o início de redenção. E é nesse sentido que é preciso compreender a sobrevivência das imagens, sua imanência fundamental: nem seu nada, nem sua plenitude, nem sua origem antes de toda memória, nem seu horizonte após toda catástrofe. Mas sua própria ressurgência, seu *recurso de desejo* e de experiência no próprio vazio de nossas decisões mais imediatas, de nossa vida mais cotidiana.

Na mesma época – de 1933 a 1940 – em que Walter Benjamin evocava essa possibilidade de "organizar o pessimismo" pela ressurgência de certas imagens ou configurações alternativas de pensamento, a vida cotidiana certamente não lhe dava descanso. Pode-se imaginar o que era a vida de um judeu alemão "sem recursos", em fuga perpétua diante do cerco que se fechava em torno dele? A impressão de Agamben sobre a destruição da experiência em "nossa existência cotidiana hoje insuportável - como em momento algum no passado -"[191] deve ser orientada na medida desse contraste. Contraste ainda mais forte, na medida em que Benjamin soube "organizar seu pessimismo" com a graça dos vaga-lumes, buscando, por exemplo, entre o teatro épico de Bertold Brecht e a deriva urbana dos poetas surrealistas, entre a Biblioteca Nacional e a *Passage des panoramas*, esse "espaço de imagens" capaz de contradizer a polícia - as terríveis restrições - de sua vida. O valor da experiência havia caído, mas Benjamin respondeu a isso com *imagens de pensamento* e com *experiências de imagem* cujos textos sobre o haxixe oferecem ainda, entre outros, alguns exemplos surpreendentes por suas ressurgências de "aura autêntica" ou de *infância do olhar* sobre todas as coisas.[192]

---

[189] AGAMBEN, G. L'image immémoriale (1986). Trad. J. Gayraud e M. Rueff. In: ______. *La puissance de la pensée.* Essais et conférences. Paris: Payot & Rivages, 2006. p. 283-292.

[190] *Ibid.*, p. 290.

---

[191] AGAMBEN, G. *Enfance et histoire. Op. cit.*, p. 20; AGAMBEN, G. *Infância e história.* Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 22.

[192] BENJAMIN, W. *Images de pensée. Op. cit.* E também, *Id.*, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (1927-1934). Trad. J.-F. Poirier. Paris: Christian Bourgois, 1993. p. 55-60 e 88-98.

Agamben sentenciou a destruição da experiência e o luto de toda infância, como Pasolini o desaparecimento dos vaga-lumes, projetando sobre o presente o que ele conhecia de diferentes situações de guerra mundial, notadamente as descritas por Walter Benjamin. Ora, a própria experiência da guerra nos ensina – no que ela terá encontrado as condições, por mais frágeis que sejam, de sua narração e de sua transmissão – que o pessimismo foi, às vezes, "organizado" até produzir, em seu próprio exercício, o lampejo e a esperança intermitentes dos vaga-lumes. Lampejo para fazer livremente *aparecerem palavras* quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída. Pensemos na coletânea de textos composta por Henri Michaux entre 1940 e 1944 com o título de *Épreuves, exorcismes* [Provas, exorcismos]: "sua razão de ser", escrevia ele na abertura, "manter em fracasso as potências que circundam o mundo hostil."[193] Pensemos nas admiráveis *Feuillets d'Hypnos* [Páginas de Hypnos], escritas por René Char durante suas lutas cotidianas no *maquis*,[194] e onde a Resistência política – ativa, militar, a cada instante perigosa para sua vida – fazia corpo com o que abordamos aqui como "resistência" do pensamento.[195] Pensemos em *LTI: la langue du IIIe Reich*, de Victor Klemperer, esse "meio de legítima defesa, [este] SOS enviado a mim mesmo", como ele escreve de imediato, a partir do espaço de opressão cotidiana: trabalho em que a *elucidação da linguagem* tornava-se, nas trevas necessárias da clandestinidade, uma réplica das "palavras-vaga-lumes" às ferozes "palavras-projetores" impostas pela propaganda nazista.[196]

---

[193] MICHAUX, H. Épreuves, exorcismes: 1940-1944 (1945). In: BELLOUR, R.; TRAN, Y. (éd). *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1998. p. 774. v. I.

[194] O *maquis* é uma vegetação proveniente de uma degradação da floresta mediterrânea em solo silicioso. Sob a ocupação alemã, o termo se referia ao local pouco acessível onde se reuniam os resistentes. Por extensão, trata-se de organização de resistência armada (de acordo com o *Dictionaire le petit Robert*). (N.T.)

Aconteceu até mesmo de as palavras mais sombrias não serem as palavras do desaparecimento absoluto, mas as de uma sobrevivência *apesar de tudo*, quando escritas do fundo do inferno. "Palavras-vaga-lumes", ainda, as dos jornais do gueto de Varsóvia e das crônicas de sua insurreição; "palavras-vaga-lumes" as dos manuscritos dos membros do *Sonderkommando* ocultos sob as cinzas de Auschwitz e cujo "lampejo" dependia do soberano desejo do narrador, daquele que quer contar, testemunhar para além de sua própria morte.[197] Entre as trevas sem recurso das câmaras de gás e o dia ofuscante do verão de 1944, esses mesmos resistentes do *Sonderkommando* conseguiram até mesmo fazer *aparecer imagens* quando a imaginação parecia ofuscada por uma realidade imensa o suficiente para ser pensada.[198] Imagens clandestinas, certamente, imagens por muito tempo ocultas, por muito tempo inúteis. Mas imagens transmitidas a nós, anonimamente, naquilo que Benjamin reconheceu como a derradeira sanção de toda narrativa, de todo testemunho de experiência, a saber, a *autoridade do moribundo*.[199]

---

[195] CHAR, R. Feuillets d'Hypnos (1943-1944). In: ______. *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1995. p. 171-233.

[196] KLEMPERER, V. *LTI*: la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue (1947). Trad. É. Guillot. Paris: Albin Michel, 1996. p. 31 *et passim.*

[197] Cf. RINGELBLUM, E. *Chronique du ghetto de Varsovie* (1942-1944). Trad. L. Poliakov. Paris: Robert Laffont, 1978. SEIDMAN, H. Du fond de l'abîme. *Journal du Ghetto de Varsovie* (1942-1943). Trad. N. Weinstock. Paris: Plon, 1998. *Id., Des voix sous la cendre.* Manuscrits des Sonderkommandos d'Auschwitz-Birkenau (1944). Trad. M. Pfeffer e B. Baum. Paris: Calmann-Lévy-Centre de Documentation juive contemporaine, 2005.

---

[198] DIDI-HUBERMAN, G. *Images malgré tout.* Paris: Minuit, 2003.

[199] BENJAMIN, W. Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov (1936). Trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. p. 129-132. v. III. Seria, sem dúvida, necessário relacionar essa "autoridade do moribundo" ao tema da "força fraca messiânica" em Benjamin, cujos ecos se encontram em Jacques Derrida. Sobre este último, cf. o trabalho, ainda inédito, de L. Odello, *Écritures du politique. À partir de Jacques Derrida*, capítulo intitulado: "L'im-pouvoir de la souveraineté (ou force faible)". Trata-se de uma tese defendida na Universidade de Trieste, em 2007.

VI

IMAGENS

"Ninguém morre tão pobre a ponto de não deixar alguma coisa." Neste *dictum* de Pascal, citado por Benjamin,[200] deveríamos encontrar a energia para ver como um legado precioso – sobrevivente –, a menor borboleta esboçada sobre um papel amarelado, no campo de Theresienstadt, por Marika Friedmanova, pouco antes de ser deportada e morta pelo gás em Auschwitz, aos onze anos de idade.[201] Até mesmo os sonhos, esses enigmas ocultos no mais profundo, podem chegar até nós – em pedaços, evidentemente, por lampejos intermitentes – como tantas "imagens-vaga-lumes". Essa foi a tarefa irracional empreendida por Charlotte Beradt, tarefa de narradora benjaminiana: ela conta que, em 1933, assustada com o rumo dos acontecimentos na Alemanha, começou a ter sonhos angustiantes recorrentes:

---

[200] *Ibid.*, p. 138.

[201] VOLAVKOVÁ, H. (dir.). *I never saw another butterfly*: children's drawings and poems from Terezin Concentration Camp, 1942-1944 (1959). Trad. Nemcová. Ed. ampliada pelo United States Holocaust Memorial Museum. New York: Schocken Books, 1993. p. VI e 185.

> Eu acordava [uma manhã], molhada de suor, batendo os dentes. Uma vez mais, como tantas outras inúmeras noites, haviam me perseguido, no sonho, de um lugar para outro – atiraram em mim, torturaram-me, escalpelaram-me. Mas naquela noite, diferentemente de todas as outras, me veio a ideia de que entre milhares de pessoas eu não devia ser a única – condenada pela ditadura – a sonhar daquela maneira.[202]

Charlotte Beradt, nesse momento, que marcou sua decisão de consignar os sonhos das pessoas que lhe eram próximas, ascendia ao estatuto de "narrador" no sentido de que, conforme Benjamin,

> [...] o grande narrador está sempre enraizado no povo [...] todos os grandes narradores têm em comum a facilidade com a qual sobem e descem os escalões de sua experiência, como os degraus de uma escada. Uma escada que se afunda nas entranhas da terra e se perde nas nuvens: esta é a imagem de uma experiência coletiva (*Kollektiverfarhrung*) [que] reconforta [mesmo] quando a aflição atinge seu auge.[203]

Assim, Charlotte Beradt, entre 1933 e 1939 – data de sua fuga da Alemanha – recolheu todo um corpus de sonhos, tendo em vista oferecer alguma coisa como um documento psíquico do totalitarismo, do terror político enquanto processo *ante* – persecutório –[204] até o mais profundo das almas. Coletânea extraordinária, constitui essa "investigação onírica" conduzida junto a trezentas pessoas aproximadamente. O conjunto dos textos não explica nada, nem a natureza do nazismo, nem a psicologia dos sonhadores, mas fornece, assim como a própria Charlotte Beradt o dizia a esse respeito, uma "sismografia" íntima da história política do III Reich.

---

[202] BERADT, C. Dreams under dictatorship. *Free World*, v. VI, n. 4, p. 333, 1943.

[203] BENJAMIN, W. Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov (1936). Trad. M. de Gandillac revista por P. Rusch. In: ______. *Œuvres*. p. 140-141. v. III.

> Tais sonhos não deveriam ser perdidos. Eles poderiam ser levados em consideração no dia em que se faria o processo desse regime enquanto fenômeno histórico, pois pareciam cheios de ensinamentos sobre os afetos e os motivos dos seres que eram inseridos como pequenas rodas no mecanismo totalitário.[205]

Compreende-se, então, que uma *experiência interior*, por mais "subjetiva", por mais "obscura" que seja, pode aparecer como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão. Os sonhos recolhidos por

---

[204] No original em francês: "[...] de la terreur politique en *tant* que processus *anté – hantant–* jusqu'au plus profond des âmes" (grifo nosso). O autor tira partido, aqui, das assonâncias em *ant*, acentuando a noção de duração do processo. (N.T.)

[205] BERADT, C. *Rêver sous le III^e Reich* (1966). Trad. P. Saint-Germain. Paris: Payot & Rivages, 2002 (éd. 2004). p. 50.

Charlotte Beradt transformam a realidade, certamente; mas essa transformação reveste-se de um valor de conhecimento clandestino, precisamente no ponto em que uma ameaça, a de *ser representada*, terá valor de diagnóstico antropológico, de profecia política, como um saber heterotópico – mas também "hiperestésico"– do tempo vivido durante o dia pelas imagens sonhadas à noite. Saber dos tempos de chumbo (chapas muito pesadas, matéria dos projéteis mortais, cor da melancolia): "Vou me esconder no chumbo. Minha língua já foi chumbada (*festgeschlossen*). Meu medo passará quando for toda de chumbo. Eu jazerei imóvel, chumbada, fuzilada (*bleierschossen*). Quando eles vierem, eu lhes direi: as pessoas de chumbo não podem se levantar."[206]

Saber-vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura: "Eu sonho que sonho apenas com quadrados, triângulos, octógonos que se parecem todos com doces de natal, porque é proibido sonhar".[207] Saber de uma humanidade descartável, como papéis que vão para o lixo, ou ainda pior (o sonhador era judeu):

> Há dois bancos em Tiergarten, um que é normalmente verde, o outro amarelo [na época, os judeus só tinham direito de se sentarem nos bancos pintados de amarelo], e entre os dois uma cesta

---

[206] *Ibid.*, p. 69.

[207] *Ibid.*, p. 87.

> de lixo. Eu me sento na lixeira e dependuro em torno do pescoço um letreiro, como aqueles que, às vezes, os mendigos cegos carregam, mas também como aqueles que as autoridades dependuram nos “impuros de raça”: *se necessário, eu cedo o lugar aos papéis.*[208]

E, mesmo, saber das atrocidades cometidas, em um sonhador que ainda ignorava a realidade nos campos: “Eu sonho que me obrigam a enumerar todas as punições bestiais que existem. Eu as inventei no sonho. Depois me vingo, gritando: ‘Todos os oponentes devem morrer.’”[209]

No posfácio da edição alemã do livro de Charlotte Beradt, o historiador Reinhart Koselleck comentou com pertinência o paradoxo de uma coletânea de *ficções* psíquicas que, evidentemente, “não propõem uma representação realista da realidade, mas que não deixam de lançar uma luz particularmente viva sobre a realidade de onde elas são provenientes”.[210] Seria talvez mais justo dizer que a *luz* em questão não é “viva”, mas estranha – zebrada de obscuridade, muito perto ou muito longe para tornar seu objeto claramente visível – e, sobretudo, intermitente. Nesse ponto, o importante é que o historiador reconheça à *narrativa* onírica uma autoridade no *conhecimento* histórico como tal. Não por acaso, Koselleck evoca Kleist, Hebbel e Kafka, a saber, três "narradores" paradigmáticos dessa noção formulada por Walter Benjamin.[211] É então, diz ele, que "a facticidade ganha em espessura, uma multiplicidade de camadas que contém os conhecimentos trazidos pelos sonhos".[212] As imagens sonhadas *sob* o terror tornam-se então imagens produzidas *sobre* o terror. "Um traço comum aos sonhos aqui apresentados é que eles revelam uma verdade oculta cuja evidência ainda não foi demonstrada empiricamente."[213]

---

[208] BERADT, C. *Rêver sous le IIIe Reich* (1966). Trad. P. Saint-Germain. Paris: Payot & Rivages, 2002 (éd. 2004). p. 160-161.

[209] *Ibid.*, p. 129.

[210] KOSELLECK, R. Postface (1981) à edição alemã do livro de Charlotte Beradt. p. 182.

Conclui-se que as "imagens-vaga-lumes" podem ser vistas não somente como *testemunhos*, mas também como profecias, *previsões* quanto à história política em devir:

> Para o historiador especialista do Terceiro Reich, a documentação onírica aqui apresentada constitui uma fonte capital. Ela permite o acesso a camadas que até mesmo os diários não atingem. Os sonhos que nos são contados [...] nos fazem entrar de modo exemplar nos nichos da vida aparentemente privada onde penetram as ondas da propaganda e do terror. Eles testemunham que o terror, no início, foi às claras, depois insidioso, e preveem sua violenta escalada.[214]

---

[211] *Ibid.*, p. 183.

[212] *Ibid.*, p. 184.

[213] KOSELLECK, R. Postface (1981) à edição alemã do livro de Charlotte Beradt. p. 187.

[214] *Ibid.*, p. 175.

Se é verdade, como dizia Pierre Fédida, que "o sonho tocou o morto" em sua constituição metapsicológica fundamental, se é verdade que "o tocar o morto é que torna o sonho vidente",[215] então podemos compreender essa *vidência*, reconfigurada por pedaços nas narrativas oníricas, sob a *autoridade do moribundo*, de cuja experiência transmitida Benjamin fazia o paradigma derradeiro. Mas o moribundo não está inteiramente no agonizante, no sem-voz, no "mulçumano", segundo Agamben. Moribundos, todos nós o somos, a cada instante, somente por afrontar a condição temporal, a extrema fragilidade de nossos "lampejos" de vida. "Nós todos morremos *incessantemente*", escrevia Georges Bataille na época da Segunda Guerra Mundial. E acrescentava: "O pouco tempo que nos separa do vazio tem a consistência de um sonho."[216]

✧ ✧ ✧

Seria necessária uma obra inteira para compreender exatamente o que determinou, em Georges Bataille, no momento da guerra, essa mistura de *recuo para a obscuridade* e essa "vontade de acaso", como ele dizia, a saber, a vontade soberana, ansiosa, frenética, que o fez lançar tantos sinais na noite, tal como um vaga-lume querendo escapar do fogo dos projetores para melhor *emitir seus lampejos* de pensamentos, de poesias, de desejos, de narrativas a transmitir, a qualquer preço.

---

[215] FÉDIDA, P. *Crise et contre-transfert.* Paris: PUF, 1992. p. 37 e 44.

[216] BATAILLE, G. Sur Nietzsche: volonté de chance (1944-1945). In: ______. *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1973. p. 155. v. VI. No original "volonté de chance", que traduzimos por "vontade de acaso" no sentido mallarmaico no qual Bataille se baseia.

O texto que ele decidiu empreender, desde o início da guerra, intitulava-se *Le coupable* [O culpado]. O primeiro capítulo desse livro, "La nuit" [A noite], começa assim: "A data em que começo a escrever (5 de setembro de 1939) não é uma coincidência. Começo em razão dos acontecimentos, mas não é para falar disso."[217] Paradoxo, fissura do não saber, soberania longe de todo reino: não falar dos acontecimentos para melhor lhes responder, para melhor lhes opor seu desejo (seu lampejo na noite), sabendo que esse desejo não passa de brechas, fragilidades, intermitências do moribundo, entre a "degradação" e aquilo que ele quer loucamente, ainda, nomear uma "glória": "Não existe ser sem fissura, mas nós passaremos da fissura sofrida, da decadência, à glória"... com a condição de acrescentar, para se diferençar de qualquer prestígio e de qualquer via religiosa: "O cristianismo atinge a glória fugindo do que é (humanamente) glorioso."[218] Longe do reino e da luz, portanto, Bataille tentava emitir seus sinais na noite como tantos paradoxos cujo resultado, sabemos, se chamará *L'expérience intérieure*[219] [A experiência interior].

---

[217] BATAILLE, G. Le coupable (1939-1944). In: ______. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973. p. 245. v. V.

[218] *Ibid.*, p. 259.

Enquanto isso, Bataille publicou sob pseudônimo, na editora de nome significativo – Éditions du Solitaire –, sua narrativa escandalosa, *Madame Edwarda*, na qual compreendemos que a *experiência erótica* poderia oferecer uma primeira resposta do "culpado" aos acontecimentos de morte que reinam em toda a Europa. É uma dança do desejo na noite parisiense, um contratema aos movimentos dos aviões e aos ferozes projetores da guerra em curso. Assim como, no mesmo momento, o jovem Pasolini o fazia em uma clareira perto de Bolonha, o narrador de *Madame Edwarda* se desnuda "nas ruas propícias que vão do cruzamento Poissonière com a rua Saint-Denis". A prostituta que ele encontra então – uma *lucciola*, portanto, não no sentido próprio, mas, se posso dizer, no "sentido sujo"[220] – aparecerá e desaparecerá nas intermitências de sua luz ("rosa e velosa, cheia de vida"), e de sua obscuridade ("ela era negra, inteiramente, simples, angustiante como um buraco"). Ela se retorcerá "como um pedaço de minhoca" (*ver de terre*) no espasmo e na branca nudez, tal qual um pirilampo (*ver luisant*). Para adormecer à noite, bruscamente, e se evaporar da narrativa como os vaga-lumes sabem tão bem desaparecer de nossas vistas.[221]

---

[219] BATAILLE, G. L'Expérience intérieure (1943). In: ______. *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard, 1973. p. 7-189. v. V.

[220] No original em francês: "une *lucciola*, donc, non pas au sens propre mais, si je puis dire, au 'sens sale'." O autor joga com o duplo sentido da palavra "propre", ou seja, "próprio" e "limpo". (N.T.)

Enquanto isso, Bataille encontrará Maurice Blanchot, que acabara de publicar *Thomas l'obscur* [Thomas, o obscuro]. No outono de 1941, na casa de Denise Rollin, ele tentou reconstituir alguma coisa parecida com uma comunidade de vaga-lumes – reuniões de um "colégio socrático" onde ele lia fragmentos de *L'expérience intérieur* cuja escrita estava em andamento –, mas na "ausência de salvação [e] na renúncia a qualquer esperança", uma vez que essa experiência, para ele, se iniciava apenas na medida em que fosse "contestação dela mesma e não saber".[222] Em 1942, ele contraiu uma tuberculose pulmonar, que durou um tempo de sofrimento que devia, como diz Michel Surya, "adensar um pouco mais [sua] solidão".[223] Em uma pequena cidade da Normandia, Bataille se retirou e escreveu salvas de poemas assim como *Le mort*, breve narrativa de uma experiência erótica lúgubre para a qual um projeto de prefácio incluía terríveis visões – vivenciadas – da guerra em curso: avião alemão abatido, chamas, rostos calcinados, informes, e esse pé, "única coisa humana de um corpo", que jazia intacto no meio dos escombros.[224]

---

[221] *Id.*, Madame Edwarda (1941). In: ______. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1971. p. 9-31. v. III.

[222] BATAILLE, G. Collège socratique (1941): In: ______. *Œuvres complètes*. *Op. cit.*, p. 286. v. VI.

[223] SURYA, M. *Georges Bataille*: la mort à l'œuvre. Paris: Gallimard, 1992. p. 388.

[224] BATAILLE, G. Le mort (1942): In: ______. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1971. p. 36-51 e 364-365. v. IV.

A escrita de *Le coupable*, durante todo esse período, procurava criar algo como uma colisão entre o espaço imenso das "desgraças do tempo presente" e o lugar infinitamente fechado do "acaso", do riso luminoso, da "negatividade sem utilidade".[225] Em seguida, *L'expérience intérieure* terá tentado apreender a "viagem ao fim do possível do homem", esse homem abandonado ao reino da guerra e da destruição.[226] A experiência é, nesse sentido, fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas.[227] Ela é não poder (*impouvoir*) por excelência, notadamente com relação ao reino e à sua glória. Mas ela é *potência* – Nietzsche assombra todo esse vocabulário – de outra ordem: potência de contestação, diz Bataille. "Eu contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de chegar ao fim do possível). A experiência, sua autoridade, seu método não se distinguem da contestação."[228]

O valor da experiência caiu de cotação, sem dúvida. Mas a queda ainda é experiência, ou seja, contestação, em seu próprio movimento, da queda sofrida. A queda, o não saber se tornam potências na escrita que os transmite. "A impotência grita em mim", escreve sem dúvida Bataille.[229] Mas esse grito, se ele acontecer, se emitir seu sinal, seu lampejo, será potência de contestação. O silêncio também é fraqueza, mas "a recusa de se comunicar é um meio mais hostil, [portanto], o mais potente de comunicar".[230] É bastante significativo que Bataille, dessa potência, ofereça alguns exemplos que concordam com aquilo que Walter Benjamin havia esperado das imagens, precisamente: *corpos luminosos passageiros na noite*. Bolas de fogo que atravessam o horizonte, cometas que aparecem e vão se perder mais adiante. Vaga-lumes mais ou menos discretos, de alguma forma. Mais ou menos próximos de nós na noite. "Um homem é uma partícula inserida em conjuntos instáveis e emaranhados", escreve ainda Bataille; "uma parada favorável ao jorro"; mas uma parada portadora de energia, capaz de irromper: "jorrar inflamado, excedente, livre até de sua própria convulsão [e possuindo] um caráter de dança e de leveza decomposta."[231]

---

[225] *Id.*, Le coupable (1939-1944). In: ______. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973. p. 287-369. v. V.

[226] *Id.*, L'expérience intérieure. *Ibid.*, p. 19.

[227] *Ibid.*, p. 21 e 59.

[228] *Ibid.*, p. 24.

A experiência estaria para o saber assim como uma dança na noite profunda está para uma estase na luz imóvel. Ora, na noite, nem o olhar nem o desejo cessam, capazes de aí encontrar *lampejos inesperados*: o sujeito da experiência, afirma Bataille,

---

[229] *Ibid.*, p. 73. v. V.

[230] *Ibid.*, p. 64.

[231] *Ibid.*, p. 100, 112 e 148.

> [...] é um espectador, são olhos que procuram o foco, ou pelo menos, nessa operação, a existência espectadora se condensa nos olhos. Esse caráter não acaba se a noite cai. O que se encontra, então, na escuridão profunda é um áspero desejo de ver, quando, diante desse desejo, tudo escapa. Mas o desejo da existência assim dissipada na noite recai sobre um objeto de êxtase.[232]

Objeto *saccadé*, *espetáculo intermitente*, não é preciso dizê-lo, assim como se abrem e se fecham nossas próprias pálpebras: "Meus olhos se abriram, é verdade, mas seria melhor não dizê-lo, ficar estático como um animal. Eu quis falar, e, como se as palavras carregassem o peso de mil sonos, como parecendo não ver, meus olhos vagarosamente se fecharam."[233] (Em seguida eles se abriram novamente, como sabemos, para que o autor de *L'expérience intérieure* pudesse escrever isto à luz de um abajur, talvez, na noite, sobre uma folha de papel branco.)

Ora, é nesse contexto que Bataille, no final da guerra, volta à contestação filosófica e à construção de um *saber outro* – que ele chamará, por um lado "ateologia", por outro, "heterologia" – capaz de se ressituar, de retomar posição na história política dos tempos atuais. *Sur Nietzsche* [Sobre

---

[232] BATAILLE, G. L'expérience intérieure. In: ______. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973. p. 144. v. V.

[233] *Ibid.*, p. 25.

Nietzsche], escrito em 1944 "no atropelo" da derrota alemã e do centenário do filósofo,[234] publicado em fevereiro de 1945, é um livro extraordinário. Mistura um errático diário de guerra – seja o *não saber* de uma experiência onde se mesclam de modo espantoso bombardeios aéreos e parques de diversões, ruínas trágicas e jogos infantis[235]– a uma tentativa de *elucidação* conceitual destinada a atribuir um valor de uso aos textos de Nietzsche para além de sua utilização pelos fascistas, sobre a qual Bataille desenvolve, mais uma vez, a crítica mais virulenta.[236]

E a questão nessas páginas será ainda a de uma experiência tensa entre perda e êxtase, *trevas e luminosidades*. O livro se abre com uma citação de Nietzsche assim traduzida: "É com grande dificuldade que eu impeço minha chama de brilhar para fora de meu corpo."[237] Em seguida, será questão de uma "escapada movente" em direção a alguma coisa como um "brilho solar": "Por menor que seja a aposta, eu abro uma perspectiva de sobrevalorização infinita. Nessa escapada movente se deixa entrever um vértice. Como o ponto mais elevado – o grau mais intenso – de atração por si mesma, que possa definir a vida. Espécie de brilho solar, independente das consequências."[238] Enfim, tratar-se-á de afirmar que o *pensamento à altura da experiência* é algo como uma bola de fogo ou um vaga-lume, admirável e em desaparecimento: "As doutrinas de Nietzsche têm isso de estranho: não se pode segui-las. Elas se fazem preceder de lampejos imprecisos, deslumbrantes, mas com frequência nenhum caminho conduz à direção indicada."[239]

---

[234] *Id.*, Sur Nietzsche: volonté de chance (1944-1945). In: ______. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1973. p. 15. v. VI.

[235] *Ibid.*, p. 65-181.

[236] *Ibid.*, p. 185-188.

[237] *Ibid.*, p. 11.

Nada disso impediu Bataille de se reposicionar, após o fim das hostilidades, para lembrar que lá onde havia iniciado a "tragédia" da guerra mundial, a saber, a Espanha da guerra civil, lá mesmo ainda se mantinha "o último reduto fascista" sob o reino de Franco.[240] Ao editar um caderno intitulado *Actualité* [Atualidade] e consagrado especialmente à "Espanha livre" – estavam ali reunidos, entre outros, os textos de Albert Camus, de Jean Cassou, de Frederico Garcia Lorca, de Maurice Blanchot e de Ernest Hemingway –, Georges Bataille reencontrava o sentido político de toda experiência, cuja complexidade ele descrevia relacionando em seu próprio texto, o *Tres de mayo*, de Goya, a morte de Granero nas arenas de Madri, a "cultura da angústia", inerente ao *cante jondo*, e a "liberdade íntima" dos anarquistas andaluzes, fossem eles prisioneiros dos calabouços de Franco, tendo como única luz a brasa de um cigarro, no escuro, e o apelo dilacerante de seus cantos chamados *carceleras*.[241]

---

[238] *Ibid.*, p. 49.

[239] *Ibid.*, p. 107.

[240] Cf. SURYA, M. *Georges Bataille*: la mort à l'œuvre. Paris: Gallimard, 1992. p. 443-448.

✧✧✧

Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido "destruída". Ao contrário, faz-se necessário – e pouco importa a potência do reino e de sua glória, pouco importa a eficácia universal da "sociedade do espetáculo" –, afirmar que a *experiência é indestrutível*, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos na noite. Talvez se pudesse estabelecer uma relação, dentro do pessimismo de Agamben, entre sua tese sobre a "destruição da experiência" – seu luto de toda infância, a partir de 1978 – e a definição dos povos que ele acabará por tomar emprestada a Carl Schmidt em 2008. Se um dos mais belos livros de Agamben permanece, a meu ver, *La communauté qui vient* [A comunidade que vem], é porque parece escrito para abrir um campo de ressurgências: livro sobre o "ser comum" enquanto amável, ou sobre o rosto humano, considerado o que "passa do comum ao próprio e do próprio ao comum" quando essa passagem abre o espaço de uma *ética*.[242] Mas ele não escapa, para terminar, ao "irreparável" heideggeriano e à questão, ofuscante a meu ver, do "reino messiânico",[243] que ainda é um reino.

---

[241] BATAILLE, G. À propos de *Pour qui sonne le glas* d'Ernest Hemingway (1945). In: SURYA, M. (dir.) *Georges Bataille*: une liberté souveraine. Paris: Fourbis, 1997. p. 41-47. (Faço referência a esta edição em razão do caráter truncado das *Obras completas*.) Sobre esse texto admirável, cf. DIDI-HUBERMAN, G. L'œil de l'expérience (2004). In: ______. *Vivre le sens*. Paris: Le Seuil-Centre Roland-Barthes, 2008. p. 147-177.

Não seria necessário buscar, primeiro, nas *comunidades que restam* – sem reinar –, a própria ressurgência, o espaço aberto das respostas a nossas perguntas? Os reinos, "governabilidades" segundo Foucault ou, ainda, "polícias" segundo Rancière, tendem certamente a reduzir ou subjugar os povos. Mas essa redução, ainda que fosse extrema como nas decisões de genocídio, quase sempre deixa restos, e os restos quase sempre se movimentam: fugir, esconder-se, enterrar um testemunho, ir para outro lugar, encontrar a tangente... é o que nos ensinam, cada uma a seu modo, as livres "experiências interiores" escritas por Georges Bataille, as experiências sobre a linguagem ou os sonhos transmitidos por Victor Klemperer ou Charlotte Beradt. E mesmo as "garrafas jogadas ao mar", desesperadas mas endereçadas, agonizantes mas precisas, dos membros do *Sonderkommando* de Auschwitz.

---

[242] AGAMBEN, G. *La communauté qui vient*: théorie de la singularité quelconque (1990). Trad. M. Raiola. Paris: Le Seuil, 1990. p. 9-11 e 22-27.

[243] *Ibid.*, p. 91-119.

Todas essas experiências clandestinas se dirigem – tanto mais imperiosamente por terem sido, primeiro, coibidas – aos povos que poderão ou estarão dispostos, em determinado momento, a ouvi-las. Todas são atos políticos fundados sobre a "comunidade que resta". Todas "se ligam ao povo pelas raízes mais profundas", assim como Walter Benjamin o reconhecia em toda narrativa capaz de transmitir uma experiência a outrem. Não foi o fato de Robert Antelme ter voltado vivo dos campos de concentração que sugeriu a Maurice Blanchot sua noção de *indestrutível.* Antes, foi o fato de *L'espèce humaine* [A espécie humana] manifestar literalmente, em seu estatuto de escrita dirigida à espécie, de narrativa transmitida – e não consigo imaginar que esse livro, um dia, assim como *Si c'est un homme* [É isto um homem] de Primo Levi, deixe de ser lido –, esta força: a de que "o homem é indestrutível e que, no entanto, ele pode ser destruído",[244] paradoxo que se explica evidentemente pela noção de *sobrevivência.* Sobrevivência dos signos ou das imagens, quando a sobrevivência dos próprios protagonistas se encontra comprometida. Ora, essa força se compromete, como diz ainda Blanchot, com "o ponto de partida de uma *reivindicação comum*" fundada sobre o ato de "dar o direito à palavra" à experiência dos povos nas formas de sua transmissão.[245]

---

[244] BLANCHOT, M. L'espèce humaine (1962). In: ______. *L'entretien infini.* Paris: Gallimard, 1969. p. 192.

De tal resistência do pensamento, dos signos e das imagens à "destruição da experiência" – quando não se trata de destruição simplesmente –, ninguém melhor que Hannah Arendt, talvez, para exprimir a paradoxal ressurgência, essa *liberdade de fazer aparecerem os povos* apesar de tudo, apesar das censuras do reino e das luzes ofuscantes da glória (isto é, quando o reino mergulha tudo na escuridão ou quando a glória só se utiliza de sua luz para melhor nos cegar). Em seu elogio a Lessing, intitulado "De l'humanité dans de 'sombres temps'" [Da humanidade em tempos sombrios], Arendt evocava a situação daquele que se encontra confrontado com um tempo desse gênero, um tempo em que "o domínio público perdeu o poder de iluminar",[246] tempo em que não nos sentimos mais "esclarecidos", de acordo com a ordem das razões, nem "radiantes" segundo a ordem dos afetos.

Eis, então, o que alguns em tal situação escolherão fazer: retirar-se "para fora do mundo", da *luz*, mas continuando a trabalhar em algo que possa "ainda ser útil ao mundo",[247] um *lampejo*, em suma. Retirar-se sem se fechar, assim como fez Lessing, que permaneceu em sua solidão "radicalmente crítico e, no que toca à vida pública, completamente revolucionário": "Lessing se retira no pensamento, sem se fechar em si mesmo; e se para ele existe um elo secreto entre ação e pensamento [...] esse elo consistia no fato de que, [...] ação e pensamento, ambos acontecem sob a forma do movimento e que, portanto, a liberdade que os funda, é a *liberdade de movimento*."[248] Então, o sofrimento inerente à retirada torna-se alegria inerente ao movimento, esse desejo, esse *agir apesar de tudo* capaz de fazer sentido em sua transmissão a outrem: "O sentido de uma ação", escreve Arendt na linhagem direta de Benjamin, "só é revelado quando o próprio agir [...] se tornou história narrável".[249]

---

[245] *Ibid.*, p. 197 e 199.

[246] ARENDT, H. De l'humanité dans de "sombres temps": réflexions sur Lessing (1959). Trad. B. Cassin e P. Lévy. In: ______. *Vies politiques*. Paris: Gallimard, 1974 (éd. 1997). p. 12.

[247] *Ibid.*, p. 13.

E eis então como "uma parcela de humanidade num mundo que se tornou inumano [terá] se realizado".[250] No belo texto de abertura de *La crise de la culture* [A crise da cultura], intitulado "La brèche entre le passé e le futur" [A brecha entre o passado e o futuro], Arendt evocará ainda os exemplos de René Char e de Franz Kafka, esperando que se transmita a mais inestimável das lições por esse "tesouro sem idade que, nas circunstâncias mais diversas, aparece bruscamente, de improviso, e desaparece novamente em outras condições misteriosas", nalgum lugar na brecha aberta entre memória e desejo.[251] Seria ainda preciso que a memória fosse "uma força e não um fardo".[252] Seria ainda preciso reconhecer a essencial vitalidade das sobrevivências e da memória em geral quando ela encontra as formas justas de sua transmissão. Nessa combinação geométrica do retraimento e do não fechamento, depreender-se-ia então o que Arendt chama magnificamente de uma *força diagonal* que difere das duas forças – a do passado e a do futuro – das quais, no entanto, resulta.

---

[248] *Ibid.*, p. 13 e 18 (grifo do autor).
[249] *Ibid.*, p. 31.
[250] *Ibid.*, p. 33.

> As duas forças antagônicas são ambas ilimitadas quanto a sua origem, uma vindo de um passado infinito e a outra de um futuro infinito; mas, ainda que não tenham um início conhecido, elas têm um ponto de chegada, aquele onde se chocam. A força diagonal, ao contrário, seria limitada quanto a sua origem, tendo seu ponto de partida lá onde se chocam as forças antagônicas, mas seria infinita no que concerne a seu fim – sendo o resultado da ação combinada de duas forças cuja origem é o infinito. Essa força diagonal, cuja origem é conhecida, cuja direção é determinada

---

[251] *Id.*, *La crise de la cultura*: huit exercices de pensée politique (1954-1968). Trad. dirigida por P. Lévy. Paris: Gallimard, 1972 (éd. 1995). p. 13.

[252] *Ibid.*, p. 20.

pelo passado e pelo futuro, mas cujo fim último se encontra no infinito, é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento.[253]

Tal seria, para finalizar, o infinito recurso dos vaga-lumes: sua retirada, quando não se tratar de fechamento sobre si mesmo, mas "força diagonal"; sua comunidade clandestina de "parcelas de humanidade", esses sinais enviados por intermitências, sua essencial liberdade de movimento; sua faculdade de fazer aparecer o desejo como o indestrutível por excelência (e me vêm à memória as últimas palavras escolhidas por Freud para sua *Traumdeutung*: "esse futuro, presente para o sonhador, é modelado, pelo desejo indestrutível, à imagem do passado"[254]). Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer *sim* na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o *não* da luz que nos ofusca.

---

[253] *Ibid.*, p. 22-23.

[254] FREUD S. *L'interprétation des rêves* (1900). Trad. I. Meyerson revista por D. Berger. Paris: PUF, 1967 (éd. 1971). p. 527.

✧ ✧ ✧

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje – por uma cruel e hollywoodiana antifrase – alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* – as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades –[255] sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do "reino": ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. *Povos--vaga-lumes*, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do "reino", fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. Penso novamente, de repente – será aqui um último exemplo, haveria muitos outros a convocar – em algumas imagens frágeis surgidas na noite do campo de Sangatte, em 2002, e filmadas por Laura Waddington sob o título de *Border*.[256]

---

[255] Nisso residia, por contraste, a escolha de Eisenstein por um cinema regido pela história dos povos. Cf. EISENSTEIN, S. M. *Œuvres*. Au-delà des étoiles (1923-1945). Trad. dirigida por J. Aumont. Paris: Union Générale d'Éditions-Cahiers du cinéma, 1974. v. I.

Laura Waddington passou vários meses nas periferias do campo da Cruz-Vermelha em Sangatte. Ela filmava os refugiados afegãos ou iraquianos que tentavam desesperadamente escapar da polícia e atravessar o túnel sob o canal da Mancha a fim de chegar à Inglaterra. Ela pôde, disso tudo, extrair apenas *imagens-vaga-lumes*: imagens no limiar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga, sempre próximas daqueles que, para realizar seu projeto, se escondiam na noite e tentavam o impossível, correndo risco de vida. A "força diagonal" desse filme se dá em detrimento da claridade, certamente: necessidade de um material leve, obturador aberto ao máximo, imagens impuras, focalização difícil, grão invasor, ritmo sincopado produzindo algo como um efeito de lentidão. Imagens do medo. Imagens-lampejo, entretanto. Vemos pouca coisa, trechos somente: corpos recostados no acostamento de uma autoestrada, seres que atravessam a noite em direção a um improvável horizonte. Apesar da escuridão reinante, não são corpos tornados invisíveis, mas sim "parcelas de humanidade" que o filme conseguiu justamente *fazer aparecerem*, por mais frágeis e breves que sejam suas aparições.

---

[256] Waddington, L. Border. 2002. 1 video (27 mm). Cf. Didi-Huberman, G. Figurants. In: Gervereau, L. (dir.). Dictionnaire mondial des images. Paris: Nouveau Monde éditions, 2006. p. 398-400. Cf. também a versão em português: Os figurantes. In: CASA NOVA, Vera; CASA NOVA, Andréa. *Ética e imagem*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 129-133.

O que aparece nesses corpos da fuga não é mais do que a obstinação de um projeto, o caráter indestrutível de um desejo. O que aparece é também a graça, às vezes: graça que contém todo desejo que toma forma. Belezas gratuitas e inesperadas, como quando esse refugiado curdo dança na noite, ao vento, tendo seu cobertor como única vestimenta: este é o ornamento de sua dignidade e, de certa forma, de sua alegria fundamental, sua alegria apesar de tudo (Figura 2). *Border* é um filme ilegal atravessado, de fato, por todos os *estados da luz*. Por um lado, há esses lampejos na noite: infinitamente preciosos, pois portadores de liberdade, mas também angustiantes, pois sempre submetidos a um perigo palpável. Por outro lado – como na situação descrita por Pasolini em 1941 –, vemos os "ferozes projetores" do reino, se não for da glória: feixes de luz das tochas da polícia no campo, implacável raio de luz que varre, de um helicóptero, as trevas. Mesmo as simples luzes das casas, os lampadários ou os faróis dos automóveis que passam na estrada nos apertam a garganta no contraste dilacerante – visualmente dilacerante – que se instaura com toda essa humanidade lançada na noite, rejeitada na fuga.[257]

---

[257] No original em francês: "cette humanité *jetée* dans la nuit, *rejetée* dans la fuite" (grifo nosso). (N.T.)

Laura Waddington, *Border*, 2004. Videograma.

Os contrastes nos estados da luz alternam-se com um forte contraste sonoro em que dois *estados da voz* conferem à narrativa de Laura Waddington toda sua sutileza dialética, a despeito da extrema simplicidade de suas escolhas formais. De um lado, é a voz da própria artista: voz de uma mulher muito jovem, musical embora sem efeitos, de uma extraordinária ternura. Ela cumpre modestamente as exigências do testemunho: ela nos diz sua história e seus limites intrínsecos; ela não julga nada, não domina nada daquilo que conta; ela se dirige a seres singulares, encontrados, nomeados com precisão (Omar, Abdullah, Mohamed), sem que seja omitida a perspectiva assustadora de todo o fenômeno (sessenta mil refugiados aproximadamente terão passado por Sangatte, conforme fomos informados). Quando nós, espectadores do filme, somos às vezes ofuscados por um plano superexposto, Laura Waddington nos diz como os próprios refugiados voltavam ao campo cegos pelos gases lacrimogêneos.

De repente, no meio dessa narrativa e de sua voz – que não deixa de evocar o lamento lírico que recitava a poetisa Forough Farrokhzad em acompanhamento ao seu implacável documentário sobre um leprosário iraniano, intitulado *La maison est noire* [A casa é negra] –, explode uma sequência gravada em som direto e filmada do interior de uma manifestação dos refugiados contra o iminente fechamento do campo. Então, não são mais lampejos, mas explosões, flashes; não são mais palavras, mas urros em pura perda. A própria câmera manifesta-se e se debate. A imagem é toda maltratada, posta em perigo: ela tenta, a cada plano, salvar a si mesma. Mais tarde o silêncio se reinstalará. Veremos um grupo de refugiados – mas não podemos dizer "refugiados", devemos dizer ainda "fugitivos" –, guiados por um passador, afastarem-se nas trevas em direção a um horizonte vagamente luminoso. Seu objetivo está ali, além, atrás daquela linha. Mesmo sabendo que esse ali nem sempre lhes será um refúgio.

Eles acabam por se confundir com a escuridão da mata e a linha do horizonte. Os faróis surgem mais uma vez. O filme termina com algo como uma parada sobre o ofuscamento.

Imagens, portanto, para organizar nosso pessimismo. Imagens para protestar contra a glória do reino e seus feixes de luz crua. Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado. Aqui mesmo as imagens de Laura Waddington permanecem, assim como os nomes – nos créditos do final – de todos aqueles que ela encontrou. Pode-se ver novamente o filme, podemos dá-lo a ver, fazer circular alguns trechos, que suscitarão outros: imagens-vaga-lumes.

Outubro-novembro 2008.